صلاح دبشة

أحاديث المذكرات

(محمد الفايز... الرؤية والممكن)



سلسلة كتاب الرابطة رقم (٢١)

أحاديث المذكرات
(محمد الفايز.. الرؤية والممكن)

الطبعة الأولى
نوفمبر ٢٠٠١م

الناشر: رابطة الأدباء في الكويت

بريدياً: ص.ب: ٣٤٠٤٣ العديلية ـ الرمز البريدي 73251 الكويت
P.O.Box:34043 Odailia _ 73251 Kuwait

فاكس: ٢٥١٠٦٠٣ Fax:2510603
هاتف: ٢٥١٨٢٨٢ Tel:2518282

تصميم الغلاف: فاطمة الشخص

رابطة الأدباء في الكويت
سلسلة كتاب الرابطة
(٢١)

أحاديث المذكرات
(محمد الفايز... الرؤية والممكن)

صلاح دبشة

سلسلة كتاب الرابطة
(٢١)

إشراف

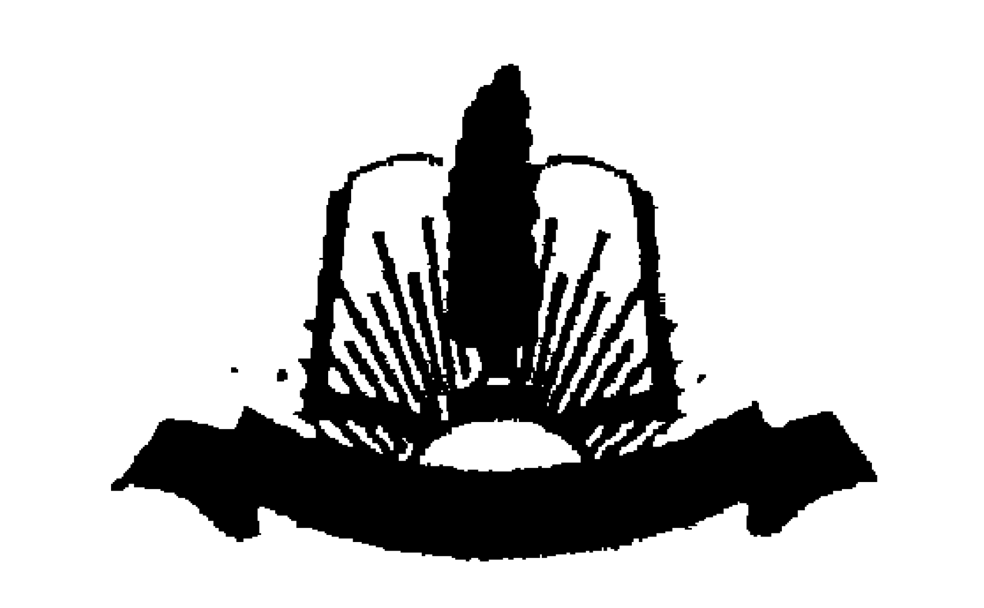
سليمان الخليفي   د. سالم عباس خداده

طبع هذا الكتاب بدعم من :

مؤسسة الكويت للتقدم العلمي

الطبعة الأولى

نوفمبر ٢٠٠١م



"من أجل أن تكتمل القلادة"

وساما نزين به صدورنا، عدنا إلى الذين أودعناهم بين يدي الله، وإلى الذين يعدّون من كبار أدباء الرابطة، وجميعهم أعضاء مؤسسون أثروا الحركة الإبداعية والأدبية في الكويت، بكتب تعريفية نضعها بين يدي الجيل الفتي، ومن لهم اهتمام بمعرفة الرواد، وذلك بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية.

مفتتح

حاولت في هذا الكتاب التعريفي تقديم إضافة بسيطة إلى ماكتب عن الشاعر محمد الفايز، وقد وجدت أن مذكرات بحار هي الأعلى تمثيلاً لشاعرية الفايز، ولم أشأ في هذا الكتاب أن أمارس استغراقاً تنظيرياً، وفي الوقت ذاته لا أود تحويل التناول إلى مجرد عرض وصفي مبسط، فجاء على هذه الهيئة (الوسطية) على ما أظن.

أشكر رابطة الأدباء إذ كلفتني بالكتابة عن الفايز تحديداً، وأقدم شكري الخاص للدكتور سالم عباس خدادة والأستاذ سليمان الخليفي، اللذين لولاهما ما كان هذا العمل.

صلاح دبشة

٢٣ / ١٠ / ٢٠٠١

سيرة ذاتية موجزة

ـ هو محمد فايز العلي .

ـ ولد عام ١٩٣٢م .

ـ يعد من أبرز شعراء الكويت المعاصرين ، وأكثر الشعراء التجديديين ـ قياسا إلى مرحلته ـ إنتاجا .

ـ بدايته الأدبية كانت منذ صغره وهو في الخامسة عشرة من عمره ، حيث انحصرت اهتماماته الأولى بقراءة القرآن الكريم وتعلمه ، وفي قراءة دواوين الشعر القديمة وخصوصا ديوان أبي تمام ، ثم نهل من بطون كتب التراث وعمد إلى عيون الشعر وحفظ كثيرا من الشعر لفحول الشعراء ، ووجد ضالته في ديوان المتنبي الذي يعتبره معلمه الأول .

ـ بدأ حياته الأدبية في كتابة القصة القصيرة ثم انتقل إلى كتابة الشعر ، حيث اكتشف موهبته الشعرية عندما رأى أن غالبية الجمل التي كان يكتبها في قصصه كانت موزونة ، ففي عام ١٩٦٢م نشر في جريدة (الرسالة) الأسبوعية قصة بعنوان (البحار) .

ـ عمل محررا في مجلة الكويت ، ومراقبا للنصوص التمثيلية في تلفزيون الكويت ، ومراقبا للنصوص الأدبية في الإذاعة الكويتية ، ثم تفرغ للبحث والقراءة وكتابة الشعر .

ـ نشر مجموعة كبيرة من قصائده في الصحف الكويتية ، وسجل معظم قصائده بصوته لإذاعة الكويت .

ـ عضو في رابطة الأدباء في الكويت .

ـ عضو في جمعية الفنانين الكويتيين .

ـ دواوينه الشعرية :

١ ـ مذكرات بحار	١٩٦٢
٢ ـ النور من الداخل	١٩٦٦ (وضمنه مذكرات بحار) .
٣ ـ الطين والشمس	١٩٧٠
٤ ـ رسوم النغم المفكر	١٩٧٣
٥ ـ بقايا الألواح	١٩٧٨

٦ ـ لبنان والنواحي الأخرى ١٩٨٠
٧ ـ ذاكرة الآفاق ١٩٨٠
٨ ـ حداء الهودج ١٩٨١
٩ ـ خلاخيل الفيروز ١٩٨٤
١٠ ـ المجموعة الشعرية ١٩٨٦
١١ ـ تسقط الحرب ١٩٨٩
١٢ ـ خرائط البرق ١٩٩٨ (صدر بعد وفاته يضم مجموعة قصائد متفرقة لم تنشر) .

ـ وله أيضا :ـ

١ ـ الأرض والتفاح (قصص قصيرة) .
٢ ـ خالد بن الوليد (ملحمة شعرية لم يتم الاطلاع عليها) .

ـ في عام ١٩٩٠ حصل على جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن إبداعاته الشعرية الكاملة .
ـ توفي رحمه الله بعد تحرير الكويت من الغزو العراقي بيومين في فجر ٢٨/ ٢/ ١٩٩٠م .

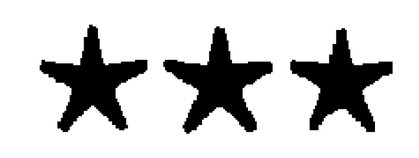
المراجع :ـ

١ ـ ليلى محمد صالح ـ أدباء وأديبات الكويت (أعضاء الرابطة ١٩٩٤ ـ ١٩٩٦) ـ رابطة الأدباء في الكويت ـ سلسلة كتاب الرابطة ـ ط الأولى ١٩٩٦م ـ الكويت .
٢ ـ تمت الاستفادة من بعض المراجع المثبتة في هوامش (ملاحظات نقدية) .

أحاديث المذكرات

الشعر نار تضيء العالم.

(محمد الفايز)



المذكرة الأولى

يا صاحبي ، لبحارنا أن يعرض مذكراته للعالم ، أن يكشف عن كينونته المحتشدة بالتاريخ والمشاعر ، وأن يقدم الحياة وفقا لخبرته ومعاناته واكتشافاته . له أن يبدأ بطرح الأسئلة ، كنت أود أن أقول له : استمر ، ولا تفكر بإنهائها . على الأقل ليمنحنا حياة نحن في أمس الحاجة إليها ، فالإنسان بلا أسئلة هو كائن بلا حياة .

لقد سأل يا صاحبي عن ركوب سفن ورفع أشرعتها في ليل ضرير ، وعن أحداث درامية مع أسماك البحر ، وعن صراع مرير خاضه في البحر ، صراع أبدي لا نهاية له . وتطرق في مضمون أسئلته إلى أسماء سفن وأسماك ، لنوثقها في ذاكرتنا ، وهو توثيق لسيرته أيضا ، وهي سيرة ذاتية رفعها إلى مرتبة التاريخ بمكر ، للدفع نحو الإيمان بأحداثها ومن ثم تعميم مشاعرها وإخراجها من حيز الاستئناس العابر .

البحر ميدان الصراع ، والبحار في لجته يتطلع إلى الحياة ولا يفلسفها ، ويرى الموت ولا يحدق فيه ، وهو هنا سيمنحك مشاهدات ، أي سيتحدث إليك من واقع الملاحظة ، وبالتالي لن يطرح عليك أسئلة تبحث عن تأملاتك الشاردة ، ولا عن ثقافتك ووعيك ، سيطرح عليك أسئلة محددة ، وسوف يحصرك بين نعم أو لا :

(أركبت مثلي . . .)

(أرفعت أشرعة . . .)

(هل ذقت . . .)

(أسمعت صوت . . .) . . . إلخ

إنها أسئلة تتعلق به أكثر من تعلقها بك ، ولذا فهو لا يطلب تاريخك بل يؤسس لتاريخه فيك ، وهو أيضا لا يتحقق من ذكائك بل يمتحن خبرتك ، فإن

قلت : نعم . (وهذا نادر) جعلك تمشي خلفه ليضيف إليك أشياء جديدة ، وإن قلت : لا . أخذك معه ليبوح بمعاناته لك في سياقات ممزوجة بالمعرفة والعواطف ، إنه يسعى إلى تحريضك للإصغاء له .

قد تسأل يا صاحبي : هل البحر ملاذه الأخير؟ وأقول لك : لم لا؟ ألا تراه يقول :

(والبحار أحنى علي من الأرض التي محلت)

(البحر أحنى من ضفافك)

(والشراع أذرى إليّ من الصنوبر)

(يا بحار الملح فيك ألذ من عنب الدوالي في المدينة)

فالبحر ملاذه الأخير ، والأول أيضا . وهو لا يريد الهروب من الأرض بل يرنو إلى التجرد من ويلاتها على الرغم من أن البحر فيه عذابات شتى ، لكنها تنشأ من عوامل طبيعية لا تخضع لسيطرة البشر أو تحكمهم ، ومن كائنات تتصرف وفق فطرتها وغرائزها في إطار الدفاع عن نفسها وتأمين حياتها ، ففي البحر لا وجود لمؤمرات وتواطؤات ، والمواجهات فيه مكشوفة ، لا تدليس فيها ولا تحاك بليل ، وبمعنى آخر ليس هناك خبث تحركه الشهوات ويديره العقل ، أما الأرض فحدث ولا حرج يا صاحبي ، فهي :

(تبقى ككف بخيل تأبى العطاء)

(فلا عطر يضوع فيها ولا نبتت كروم)

(أرض الحرائق والسموم)

(كهف الهموم) . . . إلخ .

وهذا أقل ما يقال عنها ، فبحارنا يا صاحبي يرى حضوره الإنساني والمعيشي في البحر بأهواله ، فالأرض أصبحت مأوى للقرود وابن آوى . إنه يتجه للبحر ، ولا شيء سواه ، وسيعيد للدنيا حديث السندباد ذلك البحار القديم ، بمغامراته وأحلامه ، سينقله من حيز الخرافة إلى دائرة التاريخ ، هذا وعد منه ، تحمله إلينا تطلعاته .

المذكرة الثانية

الشمس والنجوم يا صاحبي هما ما يهدي البحار في النهار والليل ، فهو يعرف وجهته من تجليات الطبيعة ، لترشد خطواته . إنه ينفصل عنها حيث يستثمرها لذاته ، فتصبح إحدى وسائله في المعرفة والحياة .

وتسألني عن وحدته ، فأقول : إنه لا يتمرد عليها ، بل يدفعها إلى الأمام دائما ، ويتركها تؤكد نفسها قبالة الأخطار . يا صاحبي ، هو لا يضعها في الجماعة إنما يضع الجماعة فيها ، هو وحيد لكنه غير منعزل ، وهاجسه في وحدته تلك المشاعر الإنسانية التي يمنحها الآخرون له بعفوية وتلقائية ، التي تأتي من أقرب الناس إليه ، مشاعر الود والألفة والحب ، فهو بحاجة للسكينة من دون الشك بوحدته ، من أجل تلطيف القلق الكامن فيه ، إنها تدعيم له في مسيرته ، ومع ذلك فهذا نقص لا يعطله ، ولا يقلل من توهجه ، فبحارنا مؤمن بوحدته ويرجو لها الشراكة ، وهي بدورها تؤنس له الأشياء ، فيحدث فعل متبادل تتجدد به إنسانيته في نطاق الذات .

إن بحارنا يملك حساسية فائقة تجاه العنف القائم على الخبرة ، ذلك وجه الأرض ، ذو الملامح اليابسة الذي يرى فيه الجوع ، فيكافحه ليبقى . أما البحر ، ميدانه ، ففيه عالم من الغرابة ، وفيه الريح الخؤونة ، فيقاومها ليصل . هنا يا صاحبي يحدثك بحارنا عن عدم استقراره ، عن تنقله المستمر بين البر والبحر ، لا عن اختياره الوجودي .

يا صاحبي ، هل سألتني عن حنينه؟ . إن حنينه بالغ لأهله يجتاحه وسط البحر فيغني لهم وللسواحل ، والغناء يسلي ويخفف ، وفي الوقت نفسه يؤجج ويثقل ، ففي أي الحالتين تراه؟ . طبعا لا هذه ولا تلك ، فهو ليس معنيا بالتلاعب بنفسه ، لأنه يحترمها . إن غناءه تمظهر لحنينه ، وليس خداعا لزمن هو فيه أو تزييفا لمشاعر هي منه . حنينه يتمظهر في غنائه ، ويتجلى في رؤيته ، حيث يراهم يترقبون قدومه المؤقت الذي ينتهي بعودة أخرى للبحر . ويرسم لزوجته التي لن تحصل على شيء ثمين صورتها وهي تحلم وتحدث جارتها . يا صاحبي ، بحارنا

عـالم من المشـاعـر ينظمـه وعي بالحيـاة ، التي هي حلم عـائم جـوال بلا بداية أو نهـاية . إن في عودته فرحـا عارمـا يتبدى على الوجـوه وفي ضرب الدفـوف وفي النذور ، وهي عودة كما قلت لك متبوعة بعودة معاكسة .

وتسـأل عن كـآبته؟ . إن الكآبة فيه ليست أخت الهـزيمة ، أبدا ، ولا تعـرفـهـا . الكآبة كينونة من المعـايير العـالية تكشف انفـصالهـا عن الواقع في بحارنا ، أعلى من المعاييـر السائدة هناك ، على الأرض ، حيث الظروف القاهرة في أوج قوتها ، والاستـبداد في ذروته ، وعـبور ذلـك وعـر ، وشـديد الوطأة على نفس حـالمة ، هائمـة ، تنشـد حـرية مـا وعـدالة مـا . يا صـاحبي ، وهو في البـحـر تصله قـبضـة الأرض ، سمـومهـا ، ولا تتركـه ، لتحصد تعبه بمناجلها وتوزعه في بقـاع شتى ، ولا يبقى له منه شيء .

المذكرة الثالثة

أن تحلم يا صـاحبي ، يعني أن تتصـور أشيـاء رائعة في مكان آخـر قد يكون وراء مسـافات بعـيدة ، ومـوحـشـة ، لكنه مكان في النهاية ، ترنو إليه . بحارنا كذلك ، يطل على ذاك المكان ويعطيه طابعا شهرزاديا ، ليرفع واقعه السيء الحال إلى واقع على مقاس روحه .

إن هيام البـحارة وأحـاديثهم المستأنسـة وتسامرهـم في قـلب الليل على صفـحة البحـر الشاسـعة ، يوحـد شكل أحلامـهم ، يضعـهـم في اشتهـاء حـافـل ، يدخلهم في رجل واحد . يا صاحبي ، الحلم نسيـان للواقع والدعاء تذكر له ، ذلك الدعاء الذي أرسله بحارنا ، نسيـان وتذكر يتناوبان ضـمـن حركـة لا تتوقف من الصـعود والنزول : على البـحـر إلى اليابسـة ، على السفـينة إلى الأعمـاق . تحكمها ثنائيات حـادة تـخـتـلـف في طبـيـعـتـهـا : ذهـاب وعـودة ، دمـوع وفـرح ، حـيـاة ومـوت ، نهـار وليل ، خير وشر . . . إلخ .

قـد تستـغـرب يا صـاحبي ، من موقفـه من المطر ، لـكن قل لي أولا : هل تحب المطر؟ هل هو جـميل إلى هذه الدرجـة؟ . ربما يا صاحبي ، لأنك عشته بنظراتك من وراء الشبـاك ، وسمعت صوته الشجي وأنت في غرفة ، ورأيت أثره فيـما بعد

على الأرض وقدماك ثابتتان . لكن ماذا لو فقدت عناصر الأمان كلها بما فيها الأرض؟ . إنه يخبر المطر ، يواجهه بجسده عاريا فوق بحر سحيق الأغوار ، هو يعلم المطر بوجهين ، مطر مزدوج ، وجه يهديك الأقاحي ، ووجه يقذفك في الزوابع . لقد عاشره طويلا ، فكان يحمل وراءه الرياح والعواصف ، وكان ينبئ دوما بثورة محتدمة تعود فعلها البحر ، وهنا تتمايز الشجاعة والجبن ، القوة والضعف ، الصبر والجزع ، الحكمة والحمق ، والريح المتصاعدة ، المتكالبة ، ضد البحر والبحار من ماضي الزمان ، من قديم التاريخ . إن في ذلك محكا قاسيا لمعادن الرجال .

إن بحارنا يدرك ، ويواجه معرفته ، فالتجار عندما يثور البحر يعيشون في أزمة أخرى لا علاقة لها بمصيره وأصحابه ، لأنهم عمال ، يتسنى جلب غيرهم ، وهذا واقع لكنه في حدوث الأزمات المتعلقة بالبقاء يصبح واقعا ذهنيا تمحوه حركة السعي نحو النجاة ، فانظر يا صاحبي ، إن بحارنا منتبه للمعرفة الطبقية في ذروة الخطر ، إنه كائن يسرح أمام الموت ، ويفكر . إن التجار في أزمة اقتصادية ، ومصير العمال ليس هما يستحق التفكير ، وموتهم لا يترك آلاماً ، إنما المال ووجدانيات الربح والخسارة تأتي قبل كل شيء ، عد النقود أولا ، ثم عد الأرواح ، إنهم أقسى من عواصف البحر وأسماكه الجائعة ، هذا ما يراه .

المذكرة الرابعة

بحارنا يا صاحبي ، لا يحمل معرفة آنية فقط ، ولا يركن إلى معرفته الخاصة ، إنه يستمد معرفة تغيب عنه من أبيه الضرير ، الذي طبع الزمان تجاربه على جسده ، وهو هنا يتواصل ، لا ينقطع ، يفتح ذاكرته على من قبله ، من أجل أن تتسع مداركه ، وهذا إثراء مشروع لكينونته ، فهو ينقل إليها مزيدا من الخبرات والمعارف والقيم ، لتتسق مع التاريخ وتصبح أكثر تأصلا .

ما يشير إليه الأب ، أحداث صاخبة بمعارك وحروب ومفارقات تدل على

وجود قوى استعمارية كبرى أو قبلية تجمعية وغيرها ، تهدد الحياة في الوطن ، تهدد الوطن ذاته ، على الرغم من أن أرضه رملية خالية من الإغراءات ، على حد نظرة بحارنا ، فعبر عنها بتساؤل صادق ، لكنه ذو بعد واحد ومع ذلك متدفق بالمشاعر ، فالعدو القوي الماكر لا ينظر للأرض بعين واحدة ، لا يراها اقتصادا فقط . وبحارنا في تساؤله حمل وعيه متوجها إلى وعي أبيه ، ومال إلى معرفته عوضا عن معرفة أبيه ، إنه يرى القوة العسكرية فعلا تجاريا .

(البحر مثل الأرض ملك للأقوياء) هذا ما قاله الأب ، فالأقوياء يفرضون أنفسهم ، يحققون سيادتهم ، ويحمون استحواذهم . إن القوة تجعل الادعاء حاضرا ، وتحوله إلى حق مشروع . فهم يأخذون البحر ، يستولون عليه ، فتصبح الحياة في قبضاتهم ، فيقلصون خطوات البحار ، يحاصرونه ، يطاردونه ، يفعلون أي شيء سعيا لإغراقه أو قتله ، فهو غير مرغوب فيه إطلاقا ، لأنه تهديد مختلف ودائم لهم بتوغلاته وحذقه .

يا صاحبي ، عندما يرى بحارنا أن الموت والمرض القاتل أرحم من هؤلاء ، قراصنة البحار على تعدد أجناسهم وتفاوت قواهم ، فهو ينحو إلى عدم الاستسلام والرضوخ ، حيث سبيله الأوحد يتمثل في المناكفة والمقاومة ، مهما بلغت ضراوتها ، فالقضية قضية حياة أو موت ، وبوجه آخر قضية وطن ، الذي يستمد منه طاقته الخلاقة في التحدي والصمود ، هنا يكمن فارق يعرفه التاريخ ، ويشي به ، الفارق بين القوة الطارئة التي تأخذ صفة الريح ، والقوة الراسخة التي تتحلى بسمة الأرض . وبحارنا يا صاحبي يلمس ذلك بعاطفته الجياشة ، وحبه لأرضه .

المذكرة الخامسة

لا يا صاحبي ، فبحارنا لا يملك شيئا عظيما ، وليست في حوزته الكنوز والمصوغات والبضائع ، إنه فقط حزين متألم ، فيجعله ذلك يتخيل ملكيتها

ليقلل قيمتها في ذاته ، بل ليلغيها من وجدانه ، فهو يسخر من التجار ، ورعايا المادة ، مقارنة بعواطفه الإنسانية . ألا ترى أن (الشمس في عينيه ماتت)؟ هو يقول ذلك . تسألني : لماذا؟ . لقد طبع سؤالا فاقعا في وجه الأرض :

(لم تنبت الأرض الزهور

وعظام موتانا بها؟)

إن حبيبته يا صاحبي ، ماتت . فلاحظ ، وقع تلك الكلمة مؤثر في نفوسنا ، يترك حزنا عاما ، وعابرا ، لأنه وقع على إنسان ما ، هناك ، بعيدا عن عواطفنا الشخصية ، المهيأة للبكاء ، لكن ماذا عن وقعها عليه؟ . دعنا نحدد ذلك من الخارج :

الشمس مظلمة ، الأيام حزينة ، الأماسي كئيبة ، البيت متهاو .

وهذا يعني أن بداخله انقضاضات دائبة لا تهدأ . إنه يا صاحبي يحمل ذكراها الطيبة ، يتوغل في تفاصيلها ، يعيش كينونتها ، يروي حكاياها لروحه ، يرى بريق عينيها ، يكاد يلمس ضفيرتها ، وعندما يعود إلى البحر يودعها من جديد ، إنها مازالت حية يا صاحبي ، تنبض في كل خلية من جسمه .

المذكرة السادسة

إن بحارنا ، يحمل قصة أرضه وبحره ، ذاكرة بلاده . هو يرى أن الحقيقة والرجولة سلاحان نافذان للوطن عندما تحيق به الشدائد ، وتتهافت عليه . الحقيقة تدعمه معنويا ، وتجعل أعداءه في توتر دائم يصدر من أعماقهم ، فوعيهم مستسلم للغنيمة ، ولاوعيهم ممسوس بالغربة . الحقيقة تجعل الأرض تميد بهم ، والبحر يفيض عليهم ، وأهل الوطن يلعنونهم باللغة ، ويناجزونهم بالأجساد . فالأعداء يزيفون إدراكهم الباطني ، ويخدعون حواسهم ، يرمون أعمارهم في لحظة شهية متسللة من الزمن ، مكتظة بالوهم ، وطارئة . إنهم في حالة من العماء يا صاحبي ، وإن تكاثروا مثل الجراد ، فالحقيقة لا تراهن على من يطمع

فيها ، بل على من تنشأ معه .

والرجولة ، هي توقد القيم السامية في الذات ، مجراها في الشخصية ، أينما وضعتها أعطتك معنى صادحا : يد الحق ، نقاء القسوة ، وما إلى ذلك . إنها ثقل للوطن ، تجعله راسخا ، ومستحيلا . وهي تعطيل متواصل للمتربصين به ، ونفي لهم ، ومسح . والتاريخ شاهدٌ رأى . إن بحارنا يا صاحبي يقول :

(الكل فان

إلا الحقيقة والرجولة يا بلادي) .

المذكرة السابعة

روح بحارنا يا صاحبي ، تشعر بالإنجراف صوب قدر غير سخي ، موحش ، فهي وأرواح أصحابه الميامين ، تمخر عباب البحر بطبيعته الغامضة ، الموغلة في المجهول ، ولا نصيب لهم من النهار سوى الظهيرة والجثام ، ومن الليل دخان الشموع ، فيتجهون إلى الغناء ، الحامل الشفيف لأرواحهم المثخنة بأصوات الماضي ، وحركات الحاضر ، وصور المستقبل ، فهي تشعر بالغرق في الأمواج المتلاطمة للحياة . غناؤهم ميل لانتشال اللحظة الراهنة من أعماق القلق ، فالغناء سفينة إلى صف سفينة أخرى من خشب ، إنهما شيئان طافحان بالبحر ، كلاهما يشكلان من شخصيته كينونتها ، كلاهما جزء منه ، وفي الوقت نفسه مستقلان عنه ، لا يمتزجان فيه ، لكن يأخذان معناهما منه ، ويفقهان وجودهما به .

غناء البحر يا صاحبي ، يستقي من البحر هديره ، ومن الموج تلاطماته ، ومن القدر إيقاعاته ، ومن عناء الروح ألحانه ، ومن شقاء الواقع كلماته . وبحارنا تراوح حالته في مدى واقعه ، الضيق ، الداكن ، فتسقط تخيلاتها بشاعرية على غناء (النهام) ليتبدى هذا الغناء في صور فراقية تقترب منه ولا تكونه :

(صرير أبواب قلاع ، آهات في ظلمات قاع ، دوي رعد فوق مقبرة بعيدة ،

رنين أجراس عتيقة ، قيثارة بحرية ألواحها الثكلى عظام من صدر مسلول) .
وتصبح حالة بحارنا هي ما يحدد طبيعة ما حوله ، يكون هو رساما لما يحيط به بفرشاة أحزانه ، التي أعطت (النهام) لونا أسود كالغراب . إن بحارنا ينعكس على العالم ، ولا يعكسه ، العالم الذي يتماشى مع هذه الألوان السوداء تعبيريا ضمن مساحات ظلامية تتوزع فيه .

ربما سألت يا صاحبي عن الغرق . إنه ذروة التعبير عن عنف البحر ، والسفينة عامل نجاة في المقام الأول ، تصحبها عوامل نجاة أخرى قابلة للإدراك ، والمسك عن طريق الحواس ، أما الغناء فهو عامل نجاة من الغرق الوجداني ، والبحر والوجدان يشتركان من جهة السواد في معنى الغرق .

ولكون الغناء البحري منقذا ، ملطفا ، إلا أنه لا يمكن إحراز أدوات ضبطه حسيا ، لأنه يتحرك فوق بحر من المعنى والعاطفة لا الماء ، ولذلك هو فالت أبدا ، وفي لحظة فقدان السيطرة على الذات ، اللحظة التي تنفرط فيها المشاعر ، يصبح عامل إغراق من الدرجة الأولى . يا صاحبي ، بحارنا وأصحابه بين غرقين .

المذكرة الثامنة

بحارنا يتذكر ، ويشتبك بأحداث تمتزج بقيم موصولة بأرضه ، وطبيعة الحياة عليها ، إن الأرض يا صاحبي ، لا تبيد أصحابها ، بل تدربهم على التعامل مع المحن ، وتمرنهم على قسوة الظروف ، إنها تعلمهم ثمنها ، وهنا ، لا يستطيعون تفادي الآثار الناجمة عن ذلك ، إن كانت لهم أو عليهم ، لكن يبقى وجودهم الجماعي ، حضورهم المشترك ، منجزا ومستمرا على بساطها ، برها وبحرها ، يعيشون حلوها ومرها ، بياضها وسوادها ، مظهرها ومخبرها .

الماء يا صاحبي يعني الحياة ، يشتركان في أنهما لا يعوضان بشيء آخر ، وديمومة توافر الماء تعني تواصل البقاء . إن السفن الراحلة لا تنحصر مهماتها في التقاط المحار من قيعان البحر ، ليست سفن غوص فقط ، بل تتعدد ، فتجلب

المياه من الشمال قبل فترات الجدب والجفاف . لكن يا صاحبي ، ماذا عن انكسار الأمل في قلوب المنتظرين؟ . إن السفن العائدة التي تأتي بلا ماء تضخم صورة الموت ، ويصبح الهلاك أقرب ما يكون ، محيطا بالكبار والصغار . وبحارنا يؤمن بأرضه ، ويدرك نتيجة ذلك رغم إمعان الجوع والعطش ، فها هو يمنح الصبر والجلد ، وها هي السماء تمطر وتملأ الأرض بعطائها .

أنت تسألني عن إيمانه بأرضه ، وأقول : الإيمان بالشيء هو ألا تتجه أسئلتك إليه ، بل تكون لصالحه ، تحميه ، تشكّ بكل ما عداه ، إلا هو ، بمعنى أن عقلك لا يحيا فيه إنما يعيش به ، يكون قابعا حوله ، يسوره . هو الوحيد الذي يهزم عقلك في كل مناسبة وحادثة ، برضاك التام . وبحارنا في زحمة الغوائل والنغائص التي تحوم في أرضه وتدب عليها ، يذكر اسمها ، ويحدثها ، ويعاتبها ، وينتقدها ، متنقلا بين الكلمات الوادعة والجمل الجادة والعبارات الفاحمة ، وذلك مصادمة لظروفها ، وذودا عن بهائها ، فهو يتحرق إليها ، ولا يرى في النهاية إلا هي ، إنها تهزمه دوما ، وهو يحبها أبدا . إن ما يبقيه حيا بجثة محطمة وروح كئيبة هو إيمانه بأرضه ، فإيمانه سر حياته .

المذكرة التاسعة

إن بحارنا يا صاحبي ، كائن شفاف ، إلى درجة تجعل وجوده في الحياة معنويا ، عائما في حب معتق كسره الزمن ، غير حاضر في اللحظة المعاشة ، واستبدل بروابطه الواقعية ، المحسوسة ، أخرى استعارية ، صورية ، ولم يتمكن هذا الزمن من تقليص مساحة العواطف والمشاعر التي يتحرك فيها الحب ، لقد تفاقمت واتسعت تساوقا مع جرأة الزمن وخدوشه .

إن ذاكرة بحارنا مخضبة بحبيبته (طيبة) ذات الحضور الكلي على مستوى جوارحه ، فمازالت تنبض فيه وأمامه وحوله ، وكل شيء بقربه يتسنى جسه أو لا يتسنى يمثل (طيبة) ببهائها ورونقها ، إن مسرى الألم يبدأ من موتها ، حيث لم

توقفه نائبة قبل ذلك ، ولم توقعه مصيبة ، لقد صار يدور بعدها في فلك من الذكرى والأمنيات والحزن ، ويعيش تجاذبات وجدانية حادة في نظرته للأشياء ، بين الماء والتراب ، وبين التراب والتراب ذاته ، تراب رافقه هو وأدرك دلالاته ، وتراب لازمها هي واستلقت في غيهبه :

(أمس كرهت الرمل وهو لظى ونار
واليوم أحببت الرمال
العابقات بعطرها وكرهت محار البحار)

بغيابها يا صاحبي ، فقدت الحياة إشراقها ، وسلبت نضارتها ، وأصبحت عديمة الجدوى وقليلة الفائدة ، إن بحارنا يعيش جفافه في دورة الحياة القصيرة ، جفافه المتحقق بفقدان الحب . تأمل حضور حبيبته :

(القرط يحمل ليل شعرك)
(حتى ثيابك لايزال عبيرها عبقا بداري)
(خرز القلادة أفق نجم فوق نهديها تناهى)
(فحبيبتي ماتت ولو أن الحبيب
محارة لسكنت أعماق البحار) . . . إلخ .

المذكرة العاشرة

الموت يا صاحبي يطلب في أحوال مملوءة باليأس ، ومسلوبة الأمل ، وفي حضور الذهن ، ومنطقيته ، وفي صفاء الحس ، وتعافيه ، يتم تجنبه ، ويتنامى الخوف منه ، ويحارنا هنا يفكر في البيت والأبناء ، وينبه إحساسه ما في العالم من جمال ، فيحذر من الموت ، ويتهيبه .

وهو يرى أن الحقيقة والحياة تنبثقان من الإيمان بالأرض والإنسان ، ووجود الأمل يجعل الموت أمرا مفزعا ، فمازالت هناك بشارة مخبوءة ، حيث العذارى

الطاهرات ، فمنهن سوف يخرج إنسان الحياة ، الذي سيقرع الأجراس في وجه الطغاة ، معلنا نهايتهم ، ويعيد للحياة نقاءها ومثاليتها ، سيكون الغد مشرقا في البلاد وفي الحياة ، وسوف يشع في روح بحارنا النهار ، إنه الأمل ، يا صاحبي .

المذكرة الحادية عشرة

اللؤلؤة مثير جميل لتخيلات قاسية ، إن اليد تلمسها للحظات تدشينا لفقدها ، لتصبح حلما تلتقطه الذاكرة فقط . إن العذاب الذي يلقاه البحار بصنوفه وتعدديته ، والمشاعر المصاحبة له بتهيجاتها وتحولاتها ، تختفي ، وتتلاشى ، تمسحها كلمة واحدة : عندي . لحظة العثور على اللؤلؤة ، وظهور لمعانها ، تتويجا لعمل متلاحق زاخر بالمخاطر والويلات ، لكن هذه الكلمة ذات الدوي الناعم ، المولدة للبهجة ، لها نشوة مؤقتة ، فهي بالنسبة إلى بحارنا تعني : عندي الآن فقط . وما بعد ذلك فطريقها معروف سلفا . إن التصورات المتدفقة بعد لحظة النشوة الزائلة ، تفتح أبوابا من الأسى والمعاناة ، والشعور بالهامشية .

المذكرة الثانية عشرة

إن بحارنا يا صاحبي يذكر أسفاره ورحلاته ، التي وصلت إلى أنحاء مختلفة من العالم ، قريبة وبعيدة ، معروفة ومجهولة ، ومزحومة بأقدار شتى ، سهلة وصعبة ، آمنة وخطرة ، والعذاب رفيقه الدائم ، السيء الطبع ، والغليظ المعشر ، إلا أن النهار يمكث خلفه تماما ، وليس حصرا .

ويحارنا في مضيه يستظل بمعرفة مكتسبة ، إنه يدرك أن الأرض للأيدي السخية وأصحاب العطاء ، لصانعي الحياة فوقها ، للمحاربين من أجل النور . إنه يرى قبورهم عابقات ومشرقات ، أينما كانوا ، وفي بلاده .

المذكرة الثالثة عشرة

في ليلة سوداء مثل كهف كبير معتم، تسير السفينة بمظهر حزين وسط الأمواج المتتابعة، وتحت العواصف، تحمل بضائع التجار، ويقوم عليها المشردون الجائعون. في هذه الليلة ينمو الشك تجاه كل حركة وصوت، ويصبح الترصد والترقب سلوكا مغريا للوصول إلى اليقين، وترافقه توقعات سيئة تجاه تصرفات الآخرين ونياتهم، فالظلام مرتع خصب للشكوك. وهذا ما حصل لبحارنا في تلك الليلة، عندما سقط أحدهم في البحر، ودب مثل حجر ثقيل. كان أصحابه نائمين، غائبين عن الحدث، فأيقظتهم صرخاته: أنقذوه. فتطلعوا جميعا إلى البحر بريبة وشك، وتلبد الظلمة يمنعهم من كشف الأمر، أو استيضاحه. إن غيابهم عن الحدث يجعل شكوكهم تتجه إلى من كان في مسرحه، بحارنا، ليصبح متهما بفعل الحادثة: القتل. وهذا الدور الذي لعبه الظلام لم يجعل قسم بحارنا كافيا لبراءته، والقسم يعني لمثله الكشف عن ذات ناصعة، بيضاء، تحب الإنسان وتؤمن به، ذات مؤلفة من مبادئ ومثل وقيم ضابطة لسلوكها، تمنعها من إلحاق الأذى بالآخرين، وهذا يا صاحبي، ما أثبتته النداءات الصارخة من ذلك الشخص وسط العباب، التي انطلقت فجأة بعد صمت قصير، إذ ألقى بحارنا بنفسه من دون تردد، وبلا انتظار، إلى البحر لإنقاذه، فبدد الشكوك بواقعة لمسها الجميع، ولانوا لها.

المذكرة الرابعة عشرة

إن بحارنا يا صاحبي يوجه خطابه لك ولي، في هذا الواقع الجديد الذي تغيرت فيه معالم واقعه القديم.

(ماذا أقص لكم وعهدي في البحار

قد صار يا ما كان صار
لم يبق غير الذكريات
الزاحفات على المباني الشاهقات
المطبقات على منازلنا القديمة)

إنّه يتساءل عن فهمنا ، وإحساسنا بالأحداث التي مر بها ، فنحن لم نعايشها ونخبرها ، بل نأخذها عن طريق اللغة ، مشافهة أو كتابة ، وتساعدنا في ذلك بشيء من العجز تصوراتنا الذهنية ، التي تحاول الاقتراب وملامسة أشياء ووقائع انتهت ، بما تحمله من أفكار وقيم وعواطف ومواقف لاندرك مداها وعمقها :

(وهل تتحسسون وقع الحرارة في حروفي؟)
(وماذا تفهمون عن الجراح الساردات؟)

إن قصص البحر كثيرة ، ومتنوعة ، تحاول أن تجسد عبر اللغة بلاءات النفس ، وتشردات العقل ، وكآبات الروح ، وجراحات الجسد ، وتشوهات العالم ، وفي المسار ذاته تعطي تمثيلا لفترة زمنية ، تصويرا لمكان معين ، ونقلا لأحداث خاصة ، وكل ذلك منقول بمنظار بحارنا يا صاحبي .

المذكرة الخامسة عشرة

رزق الناس يا صاحبي ، يقطن في البحر ، ومن يلق شباكه يأكل ، هذا ما تقوله أم بحارنا لولدها ، الذي تعلو أحلامه على واقعه ، إنها تحثه للذهاب دوما إلى البحر من أجل الحصول على الرزق ، وتروح تقص عليه الحكايات الخرافية ، ذات الوجهة التعليمية ، دفعا له للمجاهدة في طلب الرزق ، بينما بحارنا يطير بخياله نحو أصحابه وعملهم في قلب البحر ، يفتشون عن المحار ، وتستحوذ عليه مجموعة من الأفكار التي تثقل عليه بعبء نفسي ، حيث تشخص له حظه السيء ، فأدوات ولوازم عمله في البحر ملك لغيره ، ولا شيء عنده

يملكـه ، هـذا الهـاجـس الذي لا ينفك عـن السيطرة على فكره . إنه يتطلع إلى شيء أثمن من سـمك البحر ، إلى شيء يبدل أوضاعه ، وسط ظروف تجتمع ضده .

المذكرة السادسة عشرة

القلب صندوق الآلام ، يا صاحبي ، إنه قلب بحارنا ، فهو يذكر نمط التعليم وحاله عندما كان صبيا ، لقد كان رافضا ومتمردا ، من دون أن يحقق رفضه ويتم تمرده ، لأنه مازال صغيرا لا يملك أمر نفسه ، ولـم يتوجه الزمن مستقلا ، أو يمنحه القدرة على ذلك . إنه لا يتقبل الوضع الذي يتعلم فيه إذ الظروف لا تناسب لجعله مهيأ من الناحية النفسية ، ولا يميل إلى الطريقة التي تعطى بها المعرفة لأنه لا يحصل شيئا من ورائها .

إنه لا يكتشف ذاته في هذه البيئة ولا يلمسها ، ولذا فهو ضدها . هو يرى فيها الظلمة والاستبداد متمازجين يكمل أحدهما الآخر : ظلمة المكان واستبداد العلاقة ، فيكون الفعل التعليمي قهرا ، وتقدم خلاله المعرفة إلى مقهورين ، يا صاحبي ، المقهور لا يهوى إملاءات القهر ، ولا يصدقها ، إلا في كونها مسحا لشخصيته ، وتدميرا له . ظلمة المكان تأتي من تلك السقوف الواهية ، والحصير الدبق العتيق ، والجدار المليء بالثقوب التي تنسل منها اشعة الشمس ، فيسدونها بما تبقى من حصير أو بالخرق البالية ، فالمكان هنا ضد الضوء . واستبداد علاقة (المعلم ـ السيد) بالصبية ، يأتي من تهديد متواصل يقبع على الجدار حيث مسمار (الفلقة) التي تمثل الأداة العرفية للعقاب ، الذي قلما يتفادونه ، وهنا يحق لهم أن يتحسسوا أقدامهم أكثر من أن يفكروا برؤوسهم ، وكذلك يا صاحبي ، يجيء من عصا المعلم التي تتربص برؤوس الصبية ، وهنا يفكرون في الوخزة أكثر من تفكيرهم في المعلومة ، ولا ننسى أن هذا الاستبداد يكمن أيضا في أسلوب التحفيظ والتلقين ، الممل ، المفروض قسرا ، وهنا يتصور بحارنا رأسه

دلوا فارغا ، حيث يتم نسيان كل شيء فيما بعد .

في لحظة غياب المعلم ، ينسل الصبية إلى رغباتهم المكبوتة ، يهربون إلى حضورهم الطفولي ، إلى الساحات والبحر الجميل يمارسون عبثهم ولهوهم البريء ، وفي اليوم التالي تشد (الفلقة) إلى أقدامهم الغضة ، لأنهم ارتكبوا أمرا يخالف النسق الجاثم في ذهنية الكبار الذين ارتضوه ولا يملكون سواه ، بحسن نية . هذه المخالفة تفتح بابا لنعتهم بالقرود الصغيرة مثلا .

الكبار يعرفون ما هو صحيح في نظرهم لكنهم لا يدركون أنهم يستمدون معرفتهم من واقع تدخل في كينونته أشكال العنف والاستبداد والقهر ، فيصبحون أدوات هذا الواقع ، لتمرير كينونته على الصغار . إن بحارنا يا صاحبي يرفض دون أن يملك بديلا ، يرفض برؤيته ويتمرد بمشاعره .

المذكرة السابعة عشرة

بحارنا ، يا صاحبي ، يجرنا إلى قعر مظلم إنسانيا ، قذفه القدر إليه ، فالأرض تطرده وأصحابه ، والبحار دأبها أن تلفظهم إلى قيعانها وما تخبئه من أخطار أو إلى سواحل جرداء تعربد في مجاهلها الرياح ، إن الريح حطمت سفينتهم ، وأصبحت ألواحا يبعثرها الموج ، فأضاعوا الطريق كما أضاعوه على الأرض المثقلة بالكآبات ، وهاهم يهيمون على الشطآن حيث لا ماء ولا زاد ، ويمر عليهم الوقت دون أن يعثروا على دليل ، وشعروا بدنو أجلهم من الظمأ والجوع الشديدين ، فتضخمت فيهم الغريزة الأساسية ، حب البقاء ، فكانوا يبحثون عن أي شيء يبقيهم أحياء ، يمضغون الخشب كأن به بقايا من ثمار ، يشربون الماء الأجاج ، والفوارق بدأت تنعدم بين الأشياء ، وفي هذه اللحظات العصيبة يتساوى الإنسان مع الكائنات الحية الأخرى ، فتسقط الخبرة والمعرفة والقيم كقوى محركة للسلوك الإنساني ، ويتسيد الجوع مستقطبا الوجدان تجاهه ، كقوة وحيدة ، تحركهم . إنهم يقولون : لابد من أكل . وبحارنا كان فتى يافعا ، تخيل

يا صاحبي ، أنظارهم توجهت إليه ، فهو لا غيره من يبقيهم على قيد الحياة ، حيث لابد أن يموت من أجلهم ، فتألبوا ضده ليتناولوه كوجبة تمدد أعمارهم إلى حين . وبحارنا عاش هذه الحال المأساوية فولى هاربا قبل أن يتمكنوا منه ، وكان يسمع أصواتهم وراءه وهم يركضون ، إلى أن دخل في الظلام في كهف ، وفي سمعه خطواتهم ، وفي بصره ضوء النجوم . إنهم (جائعون يفتشون عن جائع كي يأكلوه) . وفي الصباح رآهم ممدين فوق الرمال ، يتنفسون بلا حراك كالموتى .

المذكرة الثامنة عشرة

بحارنا يمتلئ بمشاعر الشوق والحنين ، التي تنقله إلى أفق أرجواني ، وترسم قدومه إلى أرضه ، في لحظة العودة إليها تحديدا ، بعد رحلة طويلة من العناء والعذاب ، فالضفاف تصبح مشرقة بالنساء ودفوفهن ، والشراع يصير حمامة بيضاء أعياها المطاف . أيدي النساء الرشيقة تضرب بالدفوف أو تلوح بها ، أصوات الدفوف ترن في أذني بحارنا ، والقلوب فرحة تحمل الأغنيات ، وبحارنا يميز حبيبته كما وردة بين الورود ، أو نجمة بين النجوم ، يكاد ينشق عطرها قبل اللقاء ، إنه يعيش فرحته الغامرة ، المؤقتة ، قرب حبيبته ، التي يصفها بفجر الربيع ، وعطور الياسمين ، وأغنيات القلب . لكنه سيعود غدا حيث الأصحاب على الضفاف ينتظرون مجيئه كي يبحروا للحزن والعذاب .

المذكرة التاسعة عشرة

يتحدث بحارنا عن دورة الزمن ، ضمن عالمه القديم ، فالصغار سوف يلعبون بلعبته تحت الجدار ، ويغازلون ـ كما يفعل ـ الذكريات المبحرة مع النهار . إن في

أعماق بحارنا الشيء الكثير ، والذكريات أصبحت له مثل الغذاء ، لا يستغني عنها ، إنها حياته التي لا يستطيع الانفصال عنها في هذا العالم الجديد ، إنها مأواه النابض ، بسوادها وبياضها .

المذكرة العشرون

قد قلنا يا صاحبي ، إن البحر ملاذ بحارنا ، ملاذه الأول والأخير ، ولكنه هنا يعود إلى الأرض التي عهد بها أنواع الظلم وأشكال الطغيان ، إنه يرى الأشياء مدهونة بالسواد ، حيث تهرب الشموس والأقمار ، وتبدو الصور محبطة ومؤلمة ، ويكاد بحارنا في هذا الموقف أن يلقى حتفه مختنقا بالليل والدخان . إن بحارنا يتحدث بأسى وسخط موحيا بعودة طويلة إلى الأرض ، وربما نهائية ، كأن العودة تجديد عهد للشيطان الذي يرزح فيها ، وكأنه فعل طرد لبحارنا من الحياة ، ليرى مأواه في الخيال الذي لم يعد يملك سواه ، في هذا الواقع الجديد ، المتبلد المشاعر والأحاسيس ، البارد كالثلج .

إن إيقاع الكلام هنا يتغير ، يتسارع ، كأن النهاية موشكة ببحارنا ، أو كأنه مقبل على رحيل أبدي ، فهو يسترجع قصصا وحكايات معروفة لتعبر عن واقعه الراهن ، الذي تغور جذوره في الماضي : حكاية الحسناء ـ حكاية الخباز ـ قصة آدم وإبليس ـ قصة يوسف وإخوته ، ويضعها في سياق من التصويرات الفجائعية المتتابعة ، ويغير بحارنا إيقاع كلامه مرة أخرى ، في نقلة تناسب حالته النفسية ، كأنه يختزل في بدايتها أسباب معاناته وعذابه في سبب اقتصادي ، ثم يلتفت بلغة المودِّعين أو المودَّعين لإلقاء السلام على من مروا بذاكرته الحية وتركوا بصماتهم الإنسانية فيها ، وعلى أشياء أوحت له بمعان مضيئة .

نظرات نقدية
في مذكرات بحار

العمل الأدبي شاهد إنساني وشخصي، وهو يحرك بذلك شبكة معقدة ودقيقة من عناصر مختلفة

(بول فابر - كريستيان بايلون)



(١) التميز :

يرى سالم عباس خدادة بإلمام أن مذكرات بحار عمل شعري متميز في حركة التجديد الشعري في الكويت[١] ، والفايز في نظره يكاد يكون شاعر التشبيه المعاصر[٢] ، ويبين «أن الشاعر الفايز في انتزاعه صوره الشعرية من هاتين البيئتين (البحرية والبرية) حقق خطوة كبيرة لم يسبقه إليها شاعر كويتي آخر ، وقد حالفه التوفيق في خطوته تلك لأسباب أهمها ثراء الصور البيئية أولا وخصب خياله هو ثانيا» [٣] وتقول سعاد عبد الوهاب إن الفايز صوت متميز وبخاصة في اقتناص الصورة النادرة[٤] . ويتجه إبراهيم عبد الرحمن إلى أن الفايز يجزئ المعنى الواحد على جمل موسيقية مختلفة «أو قل يمزق الصورة الواحدة بحيث يجد المرء نفسه مضطرا إلى الوقوف عند القافية الموسيقية قبل أن يكتمل المعنى» . ويرى من دون النظر إلى الشعراء الآخرين أن هذا التقسيم الذي عمد إليه الفايز قد جاء على حساب المعنى ، وهو تقسيم يكاد يكون ظاهرة تميز شعره[٥] . وهو في حقيقته ظاهرة قديمة تعرف بـ (التضمين) واستخدمت بشكل واسع في الشعر الحر (الجديد) . سوف نتطرق لها لاحقا .

إن بعض النقاد قد يلمسون مظاهر التميز في مواطن مختلفة من مذكرات بحار ، وما يمس منها أسلوب الشاعر ، وطريقة بنائه للقصيدة يبقى في دائرة الاختلاف بين الرؤى ووجهات النظر ، وإن كان معظمها متقاربا ، لكن من الواضح أن احتمالات الاختلاف لاتظهر عندما يتعلق الأمر باقتناصه لشخصية البحار الكويتي وتوظيفها في شعره من خلال تقمصها وجدانيا لتعبر عن معاناته ومواقفه ورؤاه الخاصة التي جعلها قابلة للتعميم ، فلم يسبق - بحسب ما لدينا - تناول هذه الشخصية شعريا بطريقة المذكرات ، فقد كتب جاسم القطامي من البحرين قصة (مذكرات بحار) نشرت في أعداد مجلة البعثة أكتوبر ونوفمبر وديسمبر عام ١٩٤٨ ، وكتب (يوميات بحار) في عددي أبريل ومايو عام ١٩٥١[٦] ، أما شعريا ، وهو ما نعنيه فليس سوى تطرق الشاعر البحريني أحمد

الخليفة لشخصية الغواص في قصيدة (أنشودة الغواص) المنشورة في ديوانه الأول الصادر عام ١٩٥٥ [٧] .

ويؤكد ماهر حسن فهمي أن «شعر البحّار بهذا المعنى جديد لأنه يكشف أعماقه ويتناول حياة كاملة لها طابعها الخاص في الخليج أو كان لها طابعها الخاص» ويضيف بأنه «شبيه ـ إلى حد ما ـ بشعر المنجميات في الأدب التونسي الحديث من حيث تناوله لطابع معين من طوابع الحياة ليست له صفة العمومية في الحياة العربية ومحاولة نقل الصورة بأبعادها المختلفة للقارئ العربي» [٨] .

ومن ذلك نرى أن تميز الفايز يكمن في العثور على النمط (شخصية البحار) القادر على استقطاب الوجود العائم في ذات الشاعر والتعبير عنه بفعالية مسبغا عليه الحضور التاريخي ، وهذا يحيل إلى أن الفايز تميز بشيء ، هو في حقيقته غير شعري .

وفي أسلوب تناول هذا النمط ، فإن صبغة الآخرين ، بإمعان النظر وحضور الذاكرة الأدبية ، نراها بمختلف ألوانها في مساحات متفرقة في مذكرات بحار ، فالتأثر منح الشاعر حصيلة جيدة من المعاني والأفكار والصور ، ساهمت في البناء الفني لقصائده ، حيث وطأة الحس الفني للآخر ، كانت نوعا ما تتسم بالثقل ، إلى جانب أفقها الجاذب لخيال الشاعر ، فكانت كتابته تمر بتعبيرات للغير فيها من اللزوجة ما يجعله ملتصقا بها أحيانا .

في عام ١٩٧١ قال إبراهيم عبد الرحمن في تحليله للمذكرات أن « هذا كله يدل على أن تجربة الشعر الجديدة لم تستو عند هؤلاء الشعراء الكويتيين استواءها عند السياب الذي رأيناه يؤثر فيهم جميعا ويترك شعره ، سواء في لغته أو صوره ورموزه ، بصماته واضحة على قصائدهم» .[٩] ، ويوضح «نستطيع أن نربط بين رمز (تموز) ورمز (البحار) في شعر الفايز ، كما نستطيع أن نربط بين رمز المدينة القديمة (الكويت) ورمز (جيكور) في شعره أيضا ، والرمز الثالث ، رمز الحب ، علامة على الفقد والحرمان ، هو الآخر من الرموز الأثيرة عند السياب الذي ظل

يتغنى بحرمانه من هذه العاطفة في أسى إنساني عميق ، وهذا كله يسلمنا إلى حقيقة أن الفايز أخذ يقلد السياب في استغلاله لفكرة الرمز الموضوعي في أشعاره ، ولكنه يختلف عنه في أنه راح يتخير هذه الرموز من واقع تاريخه »[١٠] .

ويرى سالم عباس نفس الاتجاه مضيفا عبد الوهاب البياتي إذ كان لهما أعظم الأثر على الفايز ، ومثل تأكيدا لذلك بما يلي[١١] .

يقول السياب :

الموت أقرب ما يكون

البحر أوسع ما يكون

ويقول الفايز :

الموت أقرب ما يكون

البحر أجمل ما يكون

يقول السياب :

ويامصباح قلبي ، . . .

ويقول الفايز :

قلب كمصباح يشع على الجميع

يقول البياتي :

قولي له : مات العبير

ويقول الفايز :

الشمس في عينيه ماتت مثلما مات العبير .

ولاحظ سالم عباس اهتمام الفايز بتكرار حرف الكاف للتشبيه ، كما هو عند السياب والبياتي في بعض قصائدهما الأولى ، وتشابه الطريقة بين البياتي والفايز في تشكيل صورهما التشبيهية في بعض قصائدهما ، حيث تأخير المشبه عن المشبه به ، ويضيف «ويأتي التأثر أحيانا في طريقة تصميم القصيدة ، وهذا ملحوظ وجلي في قصيدة (الغجر ومدينة البحار) للفايز التي تحس عند قراءتها

مع تكرار : غجر . بأننا نعيش الجو الموسيقي للسياب في قصيدته الرائعة (أنشودة المطر) ، حيث تتكرر لفظة (مطر) »[١٢] . وفي ذلك ينظر سالم عباس بأنه ما كان ينبغي للفايز تكرار ما كرره الآخرون دون إضافة جديد [١٣] . ويميل ماهر حسن فهمي في تناوله لبناء المذكرة العشرين إلى أنه «بناء موفق على الرغم من أن قسما منه جاء على الطراز الحديث وآخر جاء على الطراز العربي الموروث ، وقد صنع نفس صنيع بدر شاكر السياب وغازي القصيبي وغيرهما»[١٤] .

في نطاق آخر ، لاحظت سعاد عبد الوهاب ظاهريا أنه بعد أن بدأ اسم الفايز يعرف ويتردد بإعجاب مالبث بعد بريق الشهرة أن تراجع رغم استمرار دواوينه في الظهور تباعا[١٥] . ويقول إبراهيم عبد الرحمن إن «ملاحظة رمز المدينة كما ورد في ديوان الفايز يسلمنا إلى مرحلة نفسية جديدة في أشعاره هي ما نسميه بمرحلة العذاب الذاتي أو الفردي ، وهي مرحلة ارتداد واضحة في حياته الفنية ، أو قل مرحلة تحلل من شعر الالتزام الاجتماعي ، وعودة إلى التعبير الرومانسي الغائم » ويضيف «وتجلى هذا التحول في أمر آخر له قيمته ، هو إيثاره في قصائد هذه المرحلة للشكل اللغوي التقليدي ، وكأنه بذلك يريد أن يعلن عن رفضه لكل مظاهر الحياة الحديثة في أشكالها الفنية والعملية . وقد سمى ذلك تطورا عكسيا [١٦] . وأشار سالم عباس إلى ميل الفايز إلى نظام الشطرين فلولا مذكرات بحار «لكان هذا النظام هو الغالب على شعره ، وهذه حقيقة تؤكدها عطاءاته الشعرية بعد هذه المرحلة حيث لم يعر الشكل الجديد اهتمامه الذي أعاره لنظام الشطرين»[١٧] .

إن كلمة (تراجع) يشوبها شيء من الشك في كونها تعطي وصفا حقيقيا لواقع الذات الشعرية عند الفايز ، ويصعب اعتمادها دون تحديد نوع هذا التراجع ، ومن غير توضيح لأدوات قياسه ، فالانتقال من الشكل التفعيلي إلى الشكل الخليلي تراجع في منظور التاريخ لا في كينونة الشاعر ، لأنه تحول عن شكل متطور تاريخيا إلى الشكل الأقدم منه ، وفيه نوع من التخلي عن مفاهيم للشعر

تفتقد ، في تلك اللحظة ، السند الزمني ، في سبيل مفاهيم لها ثقل زمني ، بغض النظر عن الأفكار ، لأن الشاعر مسكون بإحساسه ، وذائقته الخاصة ، التي تتفق في ميولها مع الذائقة الأدبية آنذاك . فالمقياس الأقرب للشاعر في هذه الحالة يرجح أن يكون محكيا لا معياريا ، من الداخل وليس من الخارج .

أما كلمة (ارتداد) التي ساقها إبراهيم عبد الرحمن ، فمعناها تقدمه هذه العبارة (اتجهت من شيء أنا فيه الآن ، إلى شيء كنت فيه سابقا) فالارتداد هو تغيير الوجهة بصورة معاكسة ، وتأخذ مفهوم الرجوع ودلالة العودة إلى ما كان ، ويمكن تخيل قولنا تحت هذا التوضيح بأن العودة إلى الأرض من البحر هي في نظر البحر ارتداد ، لذا فاتجاه الفايز من شعر التفعيلة إلى الشعر الخليلي ليس ارتدادا ، فديوانه الأول (مذكرات بحار) من شعر التفعيلة ، ولم يسبقه شيء يذكر من الشعر الخليلي ، وتحلله من شعر الالتزام الاجتماعي إلى الشعر الرومانسي الغائم ليس ارتدادا إلا بمقياس تاريخي لافني ، حيث الرومانسية ويعدها الواقعية تاريخيا إذا شئنا الربط ، وهو مقياس خارج حدود ميول الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية ، ومثل هذا الرأي يطلب من تاريخ الشاعر أن يكون مطابقا أو مفصلا على تاريخ الشعر ، بينما الشاعر الحقيقي لا ينتظم وفقا للتاريخ ، وممارسته ليست تمثيلا لسجلات الزمن . هذا مع عدم ميلنا لتصنيف شعر الفايز تحت مصطلحات مثل (الالتزام الاجتماعي ـ الرومانسي) إذ إن شعر الفايز لايعبر عنها تماما عند من يضع تحليلاته في العمق .

إن التحول من شكل جديد للشعر في تلك الفترة ، إلى شكل مألوف وموروث له عمق تاريخي ، وتنضوي تحته تجارب شعرية كثيرة وعديدة على مساحة زمنية واسعة ، برز خلالها شعراء كبار بمختلف اتجاهاتهم وقضاياهم ، هو تضحية بفرص متاحة للتميز يقدمها الشكل الجديد ، في سبيل الشكل التقليدي الذي أصبح التميز فيه من الأشياء النادرة .

هوامش

١ـ د . سالم عباس خدادة ـ التيار التجديدي في الشعر الكويتي (دراسة في المضمون والشكل)ـ المركز العربي للإعلام ـ ١٩٨٩ط ١ ـ الكويت ـ ص١٢٨ .

٢ـ نفسه ـ ص٢٥٨ .

٣ـ نفسه ـ ص٢٨٥ .

٤ـ د . سعاد عبد الوهاب ـ الاغتراب في الشعر الكويتي ـ حوليات كلية الآداب ـ الحولية الرابعة عشرة/ الرسالة الرابعة والتسعون ١٩٩٤ ـ مجلس النشر العلمي ـ جامعة الكويت ـ ص١٢٨ .

٥ـ د . إبراهيم عبد الرحمن ـ دراسة بعنوان : محمد الفايز والتوتر بين الذات والتاريخ ـ مجلة البيان ـ عدد ٧١ ـ فبراير ١٩٧٢ ـ ص١٣ .

٦ـ د . ماهر حسن فهمي ـ تطور الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج ـ دار قطري بن الفجاءة ـ ١٩٩٣ ـ ط٣ ـ ص١١٧ هامش .

٧ـ د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص١٢٨ هامش .

٨ـ د . ماهر حسن فهمي ـ المرجع السابق ـ ص١١٧ .

٩ـ د . إبراهيم عبد الرحمن ـ المرجع السابق ـ ص١٤ .

١٠ـ نفسه ـ ص٨ .

١١ـ انظر د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص٣١٩ .

١٢ـ نفسه ـ ص٣٢١ .

١٣ـ نفسه ـ ص٣٣٢ .

١٤ـ د . ماهر حسن فهمي ـ المرجع السابق ـ ص١٨٧ .

١٥ـ د . سعاد عبد الوهاب ـ المرجع السابق ـ ص١٢٨ .

١٦ـ د . إبراهيم عبد الرحمن ـ المرجع السابق ـ ص ١١ .

١٧ـ د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص ٢٢٠ .

(٢) الإجادة :

تقول نورية الرومي بأن الوسيلة الفنية التي استخدمها الفايز في مذكرات بحار قد بلغ بها درجة عالية من الإجادة ، حيث عمد إلى الرمز إلى المشاكل الاجتماعية بحياة البحار الكويتي[١] . وترى سعاد عبدالوهاب أن الفايز صور حياة البحار الخليجي ومدينة الكويت بصفة خاصة بما لم يبلغه شاعر آخر[٢] . ويستخلص سالم عباس أن الفايز نجح إلى حد كبير في تصوير بيئتي الغوص والسفر[٣] ، وعند حديثه عن المواقف في المذكرتين الثالثة عشرة والسابعة عشرة يرى من ناحية فنية أن «خَلْق الفايز لتلك المواقف يدفعنا إلى التنويه بقدراته على رسم المواقف وتصوير اللحظات النفسية بشكل يحس الإنسان الكويتي بأنه يحيا تلك الأجواء الماضية قلبا وقالبا»[٤] .

بينما في الجانب الموضوعي ، يقول سالم عباس : « وفي مواصلتنا الحديث عن المضامين خلال المذكرات نصادف تكلفا واضحا في جانب من مضمون المذكرتين : الثالثة عشرة والسابعة عشرة»[٥] . وفي تعليقه على مضمون المذكرة الثالثة عشرة رأى غياب الجانب الإنساني في قول الفايز :

ورفيقنا «الهندي» مات وربما أكلته أسماك البحار
في الليل وابتسم الجميع

فيتساءل «ما مبرر هذا الابتسام من قبل الجميع بعد مأساة الهندي المسكين؟ أليس الهندي إنسانا يستحق ولو قليلا من الحزن؟»[٦] . وهو تساؤل مشروع لأنه يعنى بمساحة الإنسانية في الضمير الفردي ، لكل من كان على ظهر السفينة ، ويوجه إلى الشاعر المعبر عن هذا الموقف محل التساؤل . وفي تأويل هذا الموقف نجد فيه ثلاثة جوانب ، الأول : يتعلق بالبحار/ الشاعر ، يؤكد صدقه ونجدته وحبه للجميع ، والثاني : يتعلق بالبحارة/ رفقائه ، ويبين كسلهم ومدى الشك فيما بينهم ، والثالث : يرتبط بالغريق (لم تحدد هويته سوى بإشارة عائمة عن كونه غريبا) وهو المحرك الأساسي للموقف . هذه الجوانب الثلاثة وضعت في

سياق درامي كالتالي :

١ ـ البحار يبصر رجلا (غير محدد الهوية) يحدق في وجوه الآخرين .

٢ ـ فيشعر بالخوف وتنتابه الهواجس .

٣ ـ يراقبه لمعرفة ماذا سيفعل .

٤ ـ يسقط الرجل في البحر .

٥ ـ فيصيح البحار بالآخرين لإنقاذه .

٦ ينهضون لاستكشاف الأمر .

٧ ـ الظلام يحول دون معرفة الحقيقة .

٨ ـ يتهمونه بقتل الرجل .

٩ ـ يقسم لهم بأنه مات منتحرا ، مؤكدا صدقه .

١٠ ـ يبكي حزنا على الغريق وليس خوفا من تهمة القتل ، مشيرا إلى حبه للجميع ومعرفة عاقبة ذلك عند ربه .

١١ ـ فجأة يسمعون نداء استغاثة .

١٢ ـ يلقي البحار بنفسه دون تأخير .

١٣ ـ بعد عناء ينتشله من الغرق ويرميه فوق ظهر السفينة .

١٤ ـ يباركه أصحابه على عمله البطولي .

إلى هنا فالسياق لا خلل واضحا فيه ، ويمكن أن ينتهي عند ذلك ، فتحقق القصيدة جانبها الأول ، بما يفترضه من تغيير سلوكي في الجانب الثاني الخاص بالبحّارة ، وبما ينهي الجانب الثالث من الموقف بقيمة أخلاقية ، تترك أثرا مريحا عند المتلقي بإنقاذ الغريق . ويأتي المقطع المقحم فيه ، الذي اكتشفنا من خلاله وجود غريقين وليس واحدا ، وفيه أيضا بدأت تتحدد الهويات ، والمقطع يقول :

. . . ، وفي الصباح
شهق الجميع لأنه أمر عجاب
وضحكت في سري . لقد كان الغريق فتى يقال له «حسين»
قذفته عاصفة البحار من السفينة للعباب

ورفيقنا «الهندي» مات وربما أكلته أسماك البحار

في الليل وابتسم الجميع

وهذا المقطع هو (بيت القصيد) عند الشاعر، لرغبته في إحداث مفاجئة من النوع الطريف، وتعود تلك الرغبة إلى الشعور بالحاجة لإضفاء مسحة من الطرافة والغرابة تساهم في تخفيف الأجواء الدمعية التي تشيعها المذكرات بشكل عام. فهناك إرادة خرقت الإطار الفني، لإعطاء هذه (النادرة) جوّها المتخيل، دون أن يولي اهتمامه أن هذه المفاجأة حملت في طياتها جانبا محزنا، الذي لو أخذ حضوره المفترض لغفلت مشاعرنا عما يحمله الموقف من طرافة، وأصبح احتمال تحققها منعدما. فحين يقول (وضحكت في سري) فهو ينطلق من كون اهتماماتنا تنحصر في حالته النفسية، حيث تكون هي بوصلة مشاعرنا في القصيدة. وإعطاؤه هوية (الهندي) للرجل الغريق، وإن كان إنسانا، فلأنه بعيد عن مجال عواطفنا الخاصة.

وفيما يخص المذكرة السابعة عشرة يرى إبراهيم عبدالرحمن بتشدد أن الفايز أسرف في تصوير الحادثة التي تناولها إسرافا مملا وتكلف أحداثها[٧]، والتأملات السطحية لـ ماهر حسن فهمي في المذكرة ذاتها التي جعلته يركض في تفسيرها مراكض بعيدة، أوحت لنا أن كثيرا من مواقفها يفتقد الصدق[٨]. ورغم أن الحادثة التي صورها الفايز تتسم بعدم المعقولية قياسا إلى تاريخ البحر في الكويت، حيث عبر عن نية أصحابه في قتله ومن ثم أكله من شدة الجوع، إلا أنه لم يأت بها من وحي خياله، ففي سنة ١٨٩٠ غرقت سفينة كويتية من نوع (البغلة) تسمى (شط الفرات) بقيادة النوخذة عثمان بن سري، ولم ينج من ركابها الأربعين سوى ١٥ رجلا ركبوا في قارب النجاة وكان معهم بحار صغير يدعى عبدالله عبداللطيف السعيد، والذي كان يبلغ من العمر أحد عشر عاما، ومن شدة الجوع حاول بحار منهم قتل هذا الولد وأكله، ولكن عمه دافع عنه حتى بعث الله لهم باخرة إيطالية كانت في طريقها من الهند إلى عدن فأنقذتهم بعد أن مات النوخذة ورمي به في البحر، وعمّر الصبي عبدالله حتى مات عن

عمر زاد على التسعين عاما ، وله مقابلة تلفزيونية أجراها تلفزيون الكويت معه في سنة ١٩٦٦ في برنامج صفحات من تاريخ الكويت[٩] . والفايز استلهم هذه الحادثة بحسه الفني ، الذي يغير بحسب رؤية الشاعر في الواقعة التاريخية ، إلا أنها وحيدة وشاذة في تاريخ البحر في الكويت ، وكان ذلك أحد أسباب استعصائها على الفايز في أن تكون في سياق درامي مقبول أخلاقيا .

وفي استخدام (مزج المتناقضات) كوسيلة فنية يرى سالم عباس أن الفايز وفق فيها وهي تستخدم غالبا للكشف عن حالات النفس وتفاعل المتناقضات فيها[١٠] . ويقول : «والشاعر في تجربته الشعرية تلك ، تمكن بنجاح من الربط بين طبيعتها وأداتها الفنية التي تمثل الصورة ركنا من أهم أركانها»[١١] . ومن زاوية أخرى ، رحب باستخدام الفايز لعدد من الألفاظ العامية ، إذ أحسن ذلك فجذبت إليها خيال المتلقي[١٢] .

وحول أجزاء البناء في قصيدة الفايز يحدد ماهر حسن فهمي من غير تفصيل بأنها متماسكة يمدها إطار المذكرات ، وهو بالضرورة إطار له ملمس روائي ، ببعض مواد التماسك[١٣] . وبتقييم عام ، يقول سالم عباس إن «تجربة الفايز تعد خطوة رائدة في شمولها ، وعملا فنيا يستحق التنويه به على مستوى الشعر العربي المعاصر»[١٤] .

ونجد أن مذكرات بحار لم تأت في سياق موضوعي منتظم أو في ترتيب زمني ، بل جاءت كوحدات مستقلة كل منها يعبر عن حالة أو حدث أو موقف أو رؤية ، وتتمازج هذه الأشياء بدرجات حضور متفاوتة في معظم المذكرات ، لكن يبقى تعبيرها واضحا عن واحد منها ، ويجمع تلك الوحدات في النهاية محور عام مشترك (حياة البحار) . انظر مثلا في قضية السياق الموضوعي : تشابه الموضوع في المذكرتين الرابعة عشرة والتاسعة عشرة ، وانظر في مسألة الترتيب الزمني : الحزن بموت الحبيبة وفقدها في المذكرة التاسعة والفرح بلقائها في المذكرة الثامنة عشرة . ويؤكد سالم عباس ذلك بقوله إن الفايز : «لم يتبع التسلسل الزمني في تصويره لتلك الذكريات ، وإنما كانت البداية في رحلة

الذكريات من المذكرة الأولى التي أعلنت ركوب السفينة ، ثم جاءت النهاية في المذكرة العشرين حيث العودة النهائية إلى الأرض ، وبين هاتين المذكرتين وقع حشد من الذكريات المتنوعة وغير المتتابعة زمنيا مما يجعلها أقرب إلى طبيعة الذكريات»[١٥] .

وفي الجانب العروضي ، نجد أن كلمة (أمس) تُحدث زحافا في كل مرة تأتي فيها ، ففي العبارات التالية حدث للتفعيلة الثانية في كل منها (وَقْص) حيث ذهب منها الثاني المتحرك :

١ ـ غنيت أمس للعيون وللورود على النهود (م٥)

٢ ـ غنيت أمس للشفاه وللضفيرة والخدود (م٥)

٣ ـ غنيت أمس لمن أحب وهمت في ليل البحار (م٥)

وفي العبارتين التاليتين حدث زحاف مزدوج (المخزول) حيث سُكّن الثاني المتحرك وذهب الرابع الساكن في التفعيلة الأولى من كل منهما :

١ ـ أمس رسولنا والرحيل غدا . ومالي من رجوع (م٥)

٢ ـ أمس كرهت الرمل وهو لظى ونار (م٩)

ونلاحظ هاتين العبارتين مع تقطيعهما عروضيا :

١ ـ تحت الظهيرة ذوب أكباد بها داء عضال (م٩)

تَحْ تَظْ ظَهِيْ ـ رَتِذَوْ وبَأَكْ ـ بَا دنْ بهَا ـ دَا إنْ عُضَالْ

٥٥//٥/٥/ـ٥//٥/٥/ـ٥///٥//ـ٥//٥/٥/

٢ ـ لسفينة عادت بهم وهبطت . شطآن الرمال (م١٣)

لسَفِي نَتنْ ـ عَادَتْ بهمْ ـ وَهَبَطَتْ شُطْ ـ آا نَرْ رمَالْ

٥٥//٥/٥/ـ٥/٥////ـ٥//٥/٥/ـ٥//٥///

حيث كلمة (ذوب) في التعبير الأول إذا قرئت بتشديد الواو فإنها تؤدي إلى كسر في الوزن ، وقد يعود ذلك إلى الخطأ في الطباعة ، نستبعده ، وكلمة (هبطت) في التعبير الثاني كذلك تؤدي إلى كسر واضح في الوزن ، لا تجبره النقطة التي وضعها الشاعر بعد هذه الكلمة ، وهي نقطة لا مبرر لوجودها .

وعند النظر في قوافي الفايز في مذكرات بحار نجد ميله الشديد إلى القافية المقيدة ، التي تحيل موسيقى قصائده إلى نغم رتيب فاتر كما يحس إبراهيم عبدالرحمن[١٦] ، وقد يرجع ذلك الميل لأحد الأسباب التالية :

ـ ما ذكره د . شكري عياد من أن الشاعر الحر يتجه تلقائيا إلى القوافي المقيدة حين يريد من القافية تأثيرها الإيقاعي[١٧] .

ـ البعد عن الإفراط في (الترفيل) وهو زيادة حركة وسكون على (متفاعلُنْ) في الكامل فتصير (متفاعلاتُنْ) والإبقاء على تسكين الروي (حرف التذييل) لأن الترفيل يضيف بشكل ميكانيكي قيدا إعرابيا ، على الشاعر الالتزام به ، وهذا قد يكون سبباً آخر في تسكين قوافيه ، تخلصا من الوقوع في عيوب القافية . ففي ملاحظة إعراب الكلمات الواقعة كقافية ، نجد اختلافا ملحوظا في مواقعها الإعرابية ، ومن الأمثلة على ذلك (مع تحريك قوافيه للنظر) :

* في المذكرة الخامسة يقول :

الشمس في عينيه ماتت مثلما مات العبيرُ
والنور في بيت خلا لولا حصيرُ
وفتيل مسرجة كأهداب الضريرِ
لم تنبت الأرض الزهورَ
وعظام موتانا بها؟ أين الحبيبة؟

* وفي المذكرة السادسة يقول :

غداً «التتار» سيدخلون مدينتي . أين الرجالُ؟
عطري سأنضحه على قدم تسير إلى القتالِ
وضفيرتي السوداء أغزلها حبالَ (حبالا)
لسفينة في الليل تبحر بالرجال

فالمواقع الإعرابية شملت حركات إعراب الاسم الثلاث (الضمة والفتحة والكسرة) ، وهذا الوضع يتركز في المذكرات بوفرة . وفي القافية المقيدة إلغاء للاستفادة من فاعلية الحركة في التعبير عن المعنى ، يقول العقاد : «يرى أناس من

مؤرخي اللغات أن الإعراب في اللغة العربية أثر من آثار استخدام الحركة في التعبير عن المعنى»[١٨] . والشاعر في نطاق القافية مستغن عنها ، فاللغة تكفي ذاتها بذاتها دون حاجة ماسة إلى عوامل مساعدة في القول أو مراعاة توافقها مع سلوكيات لم تعد ماثلة . ورغم ذلك فالإعراب من صميم اللغة ، وضرورته تكمن في فوائده ، فهو يفرق بين المعاني المتكافئة في اللفظ ويختصر الإشارة إلى الفاعل والمفعول (مثلا) ، ويميز بينهما ، وإلى آخر ما يخطه علماء النحو . لكن وضوح مواقع كلمات القافية في الجمل ، وعدم وجود التباسات في علاقاتها النحوية مع الكلمات الأخرى كما تتبعنا ذلك ، يبرئ القافية المقيدة من الإخلال بعملية الفهم على طول المذكرات .

وإذا انتقلنا إلى الحذف والإضافة ، فعن المذكرات يقول ماهر حسن فهمي : «يختلف عدد المذكرات من الطبعة الأولى إلى الطبعة الثانية ، فهو في الطبعة الأولى ثماني عشرة مذكرة ، بينما أتم في الطبعة الثانية المذكرة العشرين» . أي أضاف لها المذكرتين الحادية عشرة تحت عنوان (اللؤلؤة) والعشرين بعنوان (العودة إلى الأرض)[١٩] . وهي إضافة لقصيدتين كاملتين إلى مجموع قصائد المذكرات ، ليجعلها أكثر شمولا ، مع ملاحظة أنهما جاءتا معنونتين ومشكولتين بحركات الإعراب المختلفة ، بينما القصائد الأخرى لم تعنون ولم تأت مشكولة .

ويضع سالم عباس التغييرات التي تحدث في النصوص بعد نشرها ، في سلة العيوب ، ويرى أن عمليتي الحذف والتعديل اللتين يقوم بهما الشعراء تدلان على تطور الذوق الفني لديهم . وقال إن التعديل الذي يأتي متأخرا يكشف عن تسرع الشاعر في النشر ، ويبرز اضطراب لغته وكثرة عثراته فيها ، وإن دلت على عنايته بلغته . وعن الفايز يقول : «وإذا انتقلنا إلى الفايز فحدث ولا حرج ، إذ لم نشهد لدى أي شاعر ما شهدناه لديه من كثرة التغيير والتعديل في نصوصه ، وتكاد معظم قصائد ديوانه (النور من الداخل) تقع تحت هذه الظاهرة»[٢٠] .

وبنظرة مغايرة عن سالم عباس ، يقف أدونيس في الطبعة الخامسة من أعماله الشعرية الكاملة فيقول : «كل ما لم أثبته في هذه الطبعة الجديدة من أعمالي

الشعرية الكاملة ، أتخلى عنه ، إنني أعد كل ما كتبته وأكتبه نوعا من التهيؤ لما أحاول أن أحققه . وكما أن الشخص لا يبقى فيه من حياته ذاتها ، داخل نفسه ذاتها ، إلا ما يشكل بنيتها العميقة ، فبالأحرى أن لا يبقى من نتاجه إلا ما يرتبط ، جوهريا ، بهذه البنية . ثم إن العمل الشعري لا ينتهي ، الآلة وحدها تنتهي . وهو لا ينتهي ، بمعنيين : لا يكتمل ، من جهة ، ويظل من جهة ثانية ، مشروعا»[٢١] .
ويرى أن «الحذف والتنقيح إنما يتمان لغاية واحدة : منح النص مزيدا من التوهج ، أعني مزيدا من التعمق والتأصل»[٢٢] . لكن ماذا عن حذف النص كاملا؟ هل يمنحه الحذف مزيدا من العمق والتأصل؟ إذ يقول ضمن نفس الكلام : «سيجد القارئ أنني حذفت هنا نصا ، ونقحت هنا نصا آخر» .

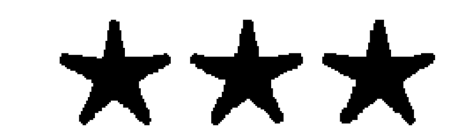
نرى ، أن ما يوحي به كلام أدونيس هو أن التغيير في النص عملية قد لا تنتهي حتى ما بعد النشر ، وبهذا يضع النص في حالة كر وفر مع المتلقي ، إذ متى ينتهي الشاعر منه؟ ومتى نقول رأينا فيه؟ ومثل هذا تعليق للنص ، فهو ليس عند القارئ ولا في قبضة الشاعر ، ويصبح النشر ليس إلا نشرا لمسودات نصوص لا نصوص . وتحويل النص فيما بعد النشر إلى نوع من التهيؤ عند الشاعر ، هو شك بوجوده الحالي ، فما بالك باستمراره إلى (الطبعة الخامسة) مثلا؟ إن تهيؤ الشاعر الدائم يعني نصوصا جديدة ، وليس التقوقع في نص مفرد ، وصحيح أن العمل الشعري لا ينتهي ، لكن بتتابع إنتاج النصوص ، فهو يخطو إلى الأمام أبدا ، لا يرجع إلى نص انتهى من كتابته ونشره ثم يتوقف عنده ليعيد ولادته ، فالنص شاهد على وقته ، وعلى بنية الشاعر لحظة كتابته ، لا على تغيراتها في المستقبل ، إذ هو ليس راصدا لزمن يليه .

وفيما يتعلق بالبنية العميقة ، فإن معرفة الإنسان للأشياء التي ترتبط ببنيته العميقة ليست يقينية دائما ، فهي تقوم في أساسها على الظن ، والظنون متحولة ، لا تثبت إلا بدليل قاطع لا يتأتى إلا بانتظار أفعال الزمن ، أو باختبار يحتاج إلى تحليلات نفسية ، وبين هذا وذلك لا يضمن الشاعر ثبات بنيته العميقة نفسها ، إذ قد تحدث فيها تعديلات من خلال مواقف غير منتظرة أو خبرات

جديدة .

لقد كان أندريه بريتون أقل استعجالا في الانتهاء من النص[٢٣] ، وقديما كان من شعراء العرب من يدع القصيدة عنده زمنا طويلا قبل أن يقدمها للناس ، فالنص لا يكون صالحا للنشر إلا حين يستقر في بنية لغوية ، و(التصحيح الذاتي) كما هي عبارة عبدالملك مرتاض[٢٤] ، إنما هو قبل النشر لا بعده .

يقول ميكال ده أونامونو «حين كنت في منفاي على الحدود الأسبانية أحاول تنقيح مسودات هذه الطبعة (الثالثة) ، أحسست ، أكثر من مرة ، بميل شديد إلى إضافة بعض الإضافات إلى الأصل ، أو إدخال بعض التعديلات عليه ، لكنني كنت في كل مرة ، أحجم عن القيام بأي شيء لعلمي أن أي إضافة أو تعديل سيكون وضعه في مؤلف على حدة أنسب مكان له»(٢٥) .



هوامش

١ ـ انظر د . نورية الرومي ـ الحركـة الشعـرية في الخليج العـربي بين التقليـد والتطور ـ الكويت ـ ص ٤٦٣ .

٢ ـ د . سعاد عبدالوهاب ـ المرجع السابق ـ ص ١٢٨ .

٣ ـ د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص ١٢٩ .

٤ ـ نفسه ـ ص ٢٠٥ .

٥ ـ نفسه ـ ص ١٤٢ .

٦ ـ نفسه ـ ص ١٤٢ .

٧ ـ د . إبراهيم عبدالرحمن ـ المرجع السابق ـ ص ١٠ .

٨ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ المرجع السابق ـ ص ١٨٥ .

٩ ـ د . يعقـوب يوسف الحجي ، صناعة السفن الشراعية في الكويت ـ مـركز البحوث والدراسات الكويتية ـ ٢٠٠١ ط٤ ـ الكويت ـ ص ٢٣٠ .

١٠ ـ د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص ٢٧٣ .

١١ ـ نفسه ـ ص ٢٨٥ .

١٢ ـ نفسه ـ ص ٣٢٣ .

١٣ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ المرجع السابق ـ ص ١٨٩ .

١٤ ـ د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص ١٢٨/ ١٢٩ .

١٥ ـ نفسه ـ ص ١٢٩ .

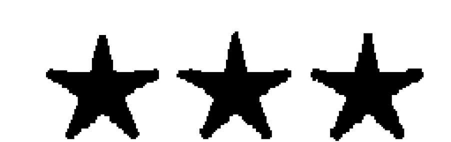
١٦ ـ د . إبراهيم عبدالرحمن ـ المرجع السابق ـ ص ١٣ .

١٧ ـ نقلا عن د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص ٣٤٣ .

١٨ ـ عبـاس محمـود العقـاد ـ اللغـة الشاعـرة ـ دار نهضـة مصـر ـ يونيو ١٩٩٥ ـ ص ١٨ .

١٩ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ المرجع السابق ـ ص ١٧٧ وص ١٨٥ و١٨٦ .

٢٠ ـ د . سالم عباس خدادة ـ المرجع السابق ـ ص ٣٦٢ وص ٣٦٤ وص ٣٥٩ .
٢١ ـ أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة ـ ١٩٨٨ ط ٥ ـ بيروت ـ المجلد الأول ـ ص ٥ .
٢٢ ـ نفسه ـ ص ٧ .
٢٣ ـ كلود ليفي شتراوس ـ النظر ، السمع ، القراءة (مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية) ـ تعريب : خليل أحمد خليل ـ دار الطليعة ـ يوليو ١٩٩٤ ط ١ ـ بيروت ـ ص ١٠٥ .
٢٤ ـ د . عبدالملك مرتاض ـ الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة) سلسلة كتاب الرياض/ العدد ٦١ ـ ٦٢ يناير ـ فبراير ٩٩ ـ مؤسسة اليمامة الصحفية ـ الرياض ـ ص ٢٦٣ .
٢٥ ـ ميكال ده أونامونو ـ حياة دون كيخوت ـ ترجمة : علي محمد جابر ـ سلسلة دراسات نقدية عالمية ـ منشورات وزارة الثقافة ـ ١٩٨٧ ـ دمشق ـ ص ٥ .



(٣) العروض :

يقول سالم عباس «والفايز كما يبدو أكثر اهتماما بموسيقى قصيدته من صاحبيه بسبب التقسيم الجيد لتفاعيله ، وعنايته الفائقة بقوافيه»(١) . ويضيف أنه «من خلال استقصاء أوزان الفايز لاحظنا عنايته الكبيرة بالبحور الصافية ، حيث لم نسجل له قصيدة واحدة ، أو ميلا في أي سطر من سطور قصائده الحرة إلى استخدام البحور الممزوجة ، بينما مال إلى ذلك ميلا واضحا في قصائده الخليلية»[٢] . ويبين أن الكامل هو البحر الأكثر شيوعا عند محمد الفايز بشكل واضح ، ففي مذكرات بحار جاءت المذكرات من الأولى إلى التاسعة عشرة على بحر الكامل ، وهو من البحور الصافية ، بينما في المذكرة العشرين استخدم الفايز (المزج بين البحور) أي اعتمد فيها على أكثر من بحر واحد ، فقد مزج بين الرجز والمتقارب ، وكذلك مزج بين الشكلين الحر (الذي اعتمد على بحر الرجز) والخليلي (الذي اعتمد على بحر المتقارب)[٣] . ويرى أن «خضوع القصيدة الشعرية الحرة للوزن الصافي من بدايتها إلى نهايتها يجعل نفسها رتيبا ومملا أحيانا إذا لم يحسن الشاعر امتلاك أدواته الفنية جيدا»[٤] . ويؤكد على أن الشعراء الذين تناولهم (ومنهم الفايز) في استخدامهم البحور الصافية لجأوا إلى حيل مختلفة تسهم في القضاء على الرتابة التي يستجلبها الوزن الصافي ، من تلاعب بطول السطر ، ومن تغيير التفعيلة عبر تلوينها بجوازات الزحافات والعلل ، ومن القافية المتغيرة عبر سطور القصيدة .[٥] .

لكن حين نعيد النظر ، سنواجه سؤالا يقول : هل الشاعر حقا يحس بالرتابة تجاه الوزن الصافي الذي يستخدمه؟ . . ومهما تكن الإجابة ، فلن نصل إلى يقين بأن ما يفعله الشعراء إزاء الوزن الصافي هي حيل للقضاء على رتابته ، فالتلاعب بطول السطر الشعري يعتبر من خصائص شعر التفعيلة التي أتت كردة فعل على الأسطر ذات الأطوال الثابتة في الشعر الخليلي .

والزحافات أصلا ، تحدث بقوة حضور الكلمة بما تحمله من حركات وسكنات خاصة بها ، لا تجعلها أحيانا متوافقة مع مواقع الحركات والسكنات الموجودة سلفا في تفاعيل البحور ، فالزحافات نتيجة اختلاف بين ما تملكه الكلمة وما يطلبه الوزن ، ولهذا لا يوجد شاعر تفادى الزحاف ، لأنه لا يمكن له في كل قصيدة أن يضحي بكل الكلمات التي تتوافد في ذهنه ولا تحقق كمال كل تفعيله . أما العلل ، فدواعي استعمالها مختلفة ولا ترجع فقط إلى التخلص من مشكلات سماعية تتمثل في رتابة الوزن الصافي مثلا ، ولعل أهم الدواعي لها الشعور بقيمتها الجمالية والصيغ الصرفية الآسرة للكلمات التي تستجلب العلل في القوافي . . إلخ .

وبالنسبة للقافية المتغيرة ، فهي تقليد شعري ، اتبعه شعراء التفعيلة على مختلف البحور ، الصافية والممزوجة ، والأمثلة عديدة على ذلك ، منتشرة في دواوين شعر التفعيلة لكثير من الشعراء .

تقول سعاد عبدالوهاب عن مذكرات الفايز أن «أبياته (المدوّرة) يأخذ بعضها برقاب بعض ، وكأنها لوحة سريالية متداخلة الألوان والمساحات والأشكال ، في حين أنه ليس من العسير أن نقوم بفرز هذه الوحدات ونتعرف على كافة جوانبها» .[٦]

بينما في كلام أدونيس بيان آخر لمفهوم التدوير إذ يقول «حين نشرت قصيدة (هذا هو اسمي) ظن بعضهم ، وبينهم نقاد وشعراء ، أنها نثر ، ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف ، المشطر ، لقصيدة ما سمي بـ (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) . تنبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها ، لكنها مدوّرة ، لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف ، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية» .[٧] ويظهر أن مفهوم التدوير عند سعاد عبدالوهاب يختلف عن مفهوم أدونيس له ، حيث علّقت التدوير بالتركيب النحوي للجملة ، بينما هو كما يشير أدونيس ، يتعلق بكسر التفعيلة الأخيرة في السطر وإكمالها في السطر

التالي ، وقد يشمل ذلك القصيدة برمتها ، بمعنى أنها رأت التدوير نحويا ، وهو في الحقيقة عروضي ، ولا علاقة له بمصير الجملة النحوية في السطر الواحد .

يوضح ماهر حسن فهمي أن الفايز «قد عبر عن موضوعه بأسلوب كسر الجملة الشعرية المألوفة ، وقديما رفض العرب التضمين الذي يصل بين بيتين كأن يكون المبتدأ في نهاية بيت والخبر أول البيت التالي ، لأن البيت في عرفهم ينبغي أن يستقل عما قبله وعما بعده ، ولكن بنائية القصيدة المعاصرة تختلف لأنها تربط ربطا عضويا كل الأجزاء ، ومن هنا جاز للشاعر أن يقول (ريشية في حضن سيدها . ورائحة المحار) فالسطر يبدأ بصفة لموصوف سابق وينتهي بمبتدأ خبره في السطر التالي لأن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، فالقصيدة كلها بناء واحد» .[٨] ويفرق سالم عباس بوضوح بين التضمين والتدوير فـ«التضمين ينتشر في شعر الفايز على نحو واسع وخاصة المذكرات» .[٩] وعند حديثه عن التدوير لم يتطرق إلى ذكر الفايز» .[١٠]

بناء على ذلك ، يتسنى أن نحسم أن قصيدة الفايز ليست مدوّرة ، لأنه لم يكسر التفعيلة وإنما كسر الجملة ، أي عمل تضمينا لا تدويرا ، فالتضمين يتعلق بالتركيب ، والتدوير يتعلق بالوزن . ومن جانبه يرى شكري عياد أن التضمين «يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية» .[١١] وعطفا عليه يؤكد سالم عباس أنه «أصبح من السمات الواضحة في القصيدة الحديثة ، وعاملا من عوامل ربط سطورها ، وإحكام بنائها» .[١٢]

في هذا المسار ، نرى تسمية ماهر حسن فهمي هذا الأسلوب بـ (كسر الجملة الشعرية) ليست معبرة تماما ، فالفايز اتجه في أسلوبه إلى كسر الجملة النثرية أيضا في قصائده ، ووجود تلك النثرية يؤكدها ماهر حسن فهمي نفسه ، فإضفاء صفة الشعرية يؤدي بنا إلى القول أن الفايز لم يكسر سوى الجمل ذات الطبيعة الشعرية ، وهذا غير صحيح كما نقرأ قصائده ، فنرى مناسبا القول بأن الفايز اتجه إلى (كسر الجملة النحوية) سواء أكانت شعرية أم نثرية .

يقول إبراهيم عبدالرحمن دون الانتباه للتضمين كوسيلة فنية «إن الشاعر لم يعرف كيف يستغل الجملة الموسيقية استغلالا صحيحا بحيث يرتبط النغم الموسيقي بالمعنى ارتباطا وثيقا» . ويسمى ذلك (تمزق الصورة الواحدة) حيث الوقوف على القافية الموسيقية قبل أن يكتمل المعنى» .[١٣] وكذلك قالت نورية الرومي بهذا «التمزق الذي يفرضه الفايز على معانيه»[١٤] والنظرة الخاطفة لإبراهيم عبدالرحمن التي صوّرت أن هذا التضمين (أو التقسيم) يكاد يكون ظاهرة تميز شعر الفايز ، فيمكن الاستفادة منها باعتبار ذلك على مستوى كتابة الشعر في الكويت بخاصة لا المستوى العربي بعامة ، فعندما قارنه بالسياب في بعض المواضع من دراسته وتحدث عن تأثيره عليه ، لم يتطرق حين تحدث عن تمزق الصورة الواحدة عند الفايز وعدم استغلاله الجملة الموسيقية استغلالا صحيحا (بسبب التضمين) إلى أن السياب نفسه استخدم التضمين بكثرة في قصائده ، ويبرز ذلك في بعض الأمثلة :[١٥]

* في قصيدة (المبغى) :

أهذه بغداد؟
أم أن عاموره
عادت فكان المعاد
موتا؟ ولكنني في رنة الأصفادْ
أحسست . . ماذا؟ صوت ناعوره
أم صيحة النسغ الذي في الجذور؟

* في قصيدة (النهر والموت) :

فيدلهمّ في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام .
أعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظام .

* في قصيدة (أنشودة المطر) :

وأسمع القرى تئن ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع ،

عواصف الخليج ، والرعود ، منشدين

* في قصيدة (سربروس في بابل) .

يمزق النعال في أقدامها ، يعضعضُ

سيقانها اللدان ، ينهش اليدين أو يمزق الرداء .

* في قصيدة (مدينة بلا مطر) :

لأن الخوف ملء قلوبنا ، ورياح آذار

تهز مهودنا فنخاف . والأصوات تدعونا .

في هذا الجانب ، يتجه رأي سالم عباس إلى تدعيم ما قاله إبراهيم عبد الرحمن ، ولكن لكونه شائعا ومنتشرا عند الفايز فيقول بأن «هذا التضمين يقترب أحيانا من مجال العيب الذي أخذه القدماء على الشعراء ، وذلك حين يذهب هذا الشاعر (يقصد الفايز) إلى توزيع معانيه على جمل لحنية تقف فيها القافية موقف المشتت والممزق لذلك المعنى .»[١٦] ويفهم من ذلك أن المعنى يتوجب اكتماله لحظة الوصول إلى القافية ، فهي مؤشر على استقراره ، فالوزن يؤطر عطاء اللغة من المعنى ، حيث الفهم هنا يتسق مع الحالة الموسيقية ، ولا يتجاوز معطى السطر الواحد ، أي متوائم مع المكان الحالي ، حيث التهيؤ لاستقبال المعنى ينتهي بالتوقف عند القافية ، وبذلك توضع العلاقة باللغة داخل إطار عروضي/ مكاني ، لا يتقبل معنى ناقصا فيه أو مؤجلا ، وهنا تتعادل أدوات التفكير : المفاهيم والتصورات الذهنية واللغة ، مع مؤثرات خطية (الأسطر) وإيقاعية (الوزن والقافية) أي يطمئن التفكير في وحدة مكتفية بذاتها هي السطر الموزون المنتهي بعلامة قانونية هي القافية .

إن تسرب المعنى خارج هذه الوحدة وتخلصه من إطارها يعني تشتته وتمزقه ، لأن استكمال عناصر تكوينه في مكان آخر يحتاج إلى تهيؤ ثان ، والمعنى الواحد

لا يتم تلقيه بتهيؤين . وهذه الوحدة المستقلة هي بطبيعتها وحدة شكلية تتكون من مجموع مؤثرات حسية لها طابع دلالي ، والانسجام بين الشكل والمضمون مطلب ملح وضروري ، فلا بد أن تعكس الوحدة الشكلية وحدة في المضمون ، أي لا تعكس ذاتها فقط ، فذلك يفرغها من دلالتها ويخرجها من علاقتها الصميمة بالمعنى ، أي أن هناك انسجاما بين طرفين (الحس والفهم) لابد من حضوره في الشعر ، فوحدة المضمون تتبدى في وصف منتظم هو الوحدة الشكلية ، والتضمين يحدث خللا في هذا الانسجام الوظيفي . وتعترف نظرية ديدرو حول (الهيروغليفيات) بقدرة الشعر على قول الأشياء وتمثيلها في آن «ففي الوقت عينه الذي يلم بها الإدراك العقلي ، يراها الخيال وتسمعها الأذن» . ودلل على ما يقول بعدد من الأمثلة من الشعر القديم والحديث ، وحللها من زوايا الصواتة (الفونتيكا) وعلم العروض .[١٧]

وعلى غير هذا النسق ، ينظر للقصيدة على أنها بنية كلية متداخلة ومتضامة لا تحفل كثيرا بالتعيين المحسوس كفاصل بين بنياتها الجزئية ، من حيث هو لمسة جمالية يؤديها الجرس الموسيقي ، وبالتالي فأي مواطآت ملموسة (التضمين يؤدي إلى تشتت المعنى مثلا) تسمح بوضع فواصل فيما بينها ، فهي بهذا تعني ذاتها لا تعني القصيدة ، ومادامت المواطآت الملموسة أحد أشكال المفاهيم المستخلصة من ممارسات حقيقية في كتابة الشعر ، إلا أن هذه الممارسات لم تصل إلى تطورها النهائي على مستوى الإبداع الإنساني ، فهي تجربة عامة منجزة داخل زمن غير منته ، ومن ثم فتلخيصها في قواعد قياسية من خلال الملاحظة والاستقراء ، واعتمادها في تقييم المعطى الأدبي الذي ينتج فيما بعدها ، يفضي إلى مواجهة مع مستجدات الزمن وإشكالياته .

يلاحظ جان كوهن أن «التضمين الذي يعتبر طريقة شائعة الاستعمال في الشعر الفرنسي المعاصر يعرف بكونه عدم تطابق بين الوزن والتركيب ، فيحدد هو الآخر بعلاقة داخلية بين الصوت والمعنى» .[١٨] فالتضمين في حاجة لنظام

استقبال آخر ، يستند على أصوات الكلمات التي تتوالى ، أو رموزها الكتابية ، دون أن يهتم بإسقاط المعنى على التقطيع العروضي .

ويرى تودروف أن عملية (الربط) كوسيلة نحوية تسمى في علم اللغة الحديث بـ (التضمين Embedding) وهو مصطلح مأخوذ من فن الشعر القديم .[١٩] ورغم أن مفهوم التضمين في علم اللغة الحديث يشمل جوانب أخرى واسعة تتعلق بظاهرة الكلام والتخاطب ، إلا أن دلالة (الربط) تمثل وظيفة مشتركة لجميع أنواعه وحالاته ، فبهذا الربط - في إطار موضوعنا - لا تكون قادرا مثلا على أن تضع خطا أفقيا داخل القصيدة تفصل فيه بين نهاية كلام وبداية كلام ، بيد أنك تستطيع ذلك في المواضع التي لا يوجد فيها تضمين ، وكذلك يمكن لمن يريد أن يستشهد بشيء من الشعر أن ينتزع سطرا محددا لا تضمين فيه ، لكنه يتورط في حالة التضمين ، إلا إذا قطعه رأسيا ، فيخل بالوزن . بينما في حالة إلقائها على المسامع يتحول التضمين إلى عامل توتر ، يشتت الاستجابات التي تنظمها القافية من حيث «هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات» كما يقول العقاد .[٢٠] وهذا يجعل السامع الذي لا يمتلك خبرة مناسبة في التكيف مع التضمين مشتت الذهن ، لا يتلقى سوى لغة ممزقة . وهنا تحديدا يتشتت الذهن لا المعنى ، ويتمزق الإدراك لا الصورة ، لكون الذهن والإدراك تعودا على أنماط معينة من التنظيم .

لعلنا نؤكد أنه في حالة السماع تتم مداولة قضية التضمين في (محكمة الأذن) على وصف جاكبسون ، التي قد تطرح سؤالا إضافيا : ألا يؤدي التضمين بهذا الربط إلى تداخل المعنى؟ هنا يبدو أن نقل قضيته لتكون تحت عمل (العين) سيجعله يلقى إدراكا أفضل ، وفي هذا الوضع يجدر التنبيه إلى قرائيته ، وفيها يصبح الوزن شيئا اعتباريا أو ضمانا للقصيدة ، ففي المقطع التالي من المذكرة السادسة عشرة ، استخدم الفايز النقطة كعلامة فصل تمنع تداخل المعنى ، بما يؤكد التوجه إلى قارئ ، حيث بإمكانه - مثلا - أن يفهم من (السطرين السادس

والسابع) أن الحاقدين على الحياة هم الكبار ، بينما المستمع سيظن غالبا أن الحاقدين على الحياة هم الصغار ، ولن تفلح - على الوجه الأكثر احتمالاً- إشارات الشاعر أو وقفاته أثناء الإلقاء في الدلالة على النقطة :

ولكل دلو ماؤه . وفؤادي الحزن الصغير
صندوق آلام تحطم من زمان
لن تدخل الكلمات فيه عن لسان
رجل عجوز
وعصاه فوق رؤوسنا . نحن الصغار
الهاربين من اللحى السوداء أشبه بالكبار
الحاقدين على الحياة وليلها . نحن الصغار
نترقب الجدري يأكلنا وتصهرنا الظهيرة .

إن انسجام الوزن والتركيب أو تطابقهما ليس فعلا إبداعيا إنما هو عمل تنظيمي ، مؤسس على الخبرات الملموسة من الناتج الأدبي للشعر التقليدي الموروث ، أي شعر البيت كوحدة مستقلة يمكن فصلها عن بقية أبيات القصيدة ، وبذلك عاب القدماء التضمين . إنه يضع الشاعر في ضرورة الإتقان لنظام معين من الذائقة الأدبية ، وفي الوقت نفسه يطلب منه الإبداع تحت قواعدها المهددة بتنامي الوعي وتنوع الإحساسات باللغة .

والشعر الحر (التفعيلة) الذي جاء كتمرد جزئي على قواعد الشعر التقليدي وأعرافه ومفاهيمه ، ليس معنيا بعطاءات منظومة الشعر التقليدي الفكرية ، كرفض التضمين ، فكونه يهدم قواعد ويتحلل من أعراف ، فهو في المقابل يبني قواعد ويكوّن أعرافا جديدة ، دون أن يعني بذلك تماما ، لأنه مبدئيا يبحث عن صياغات ومواقع مهملة (أو مرفوضة) يجد فيها الشعر ، فـ (كسر الجملة النحوية) في حد ذاته يمكن أن يكون عملا مولدا للشعر ، يقول جاكبسون «نادرا ما تعرف النقاد على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة ، أو

باختصار على شعر النحو ومنتوجه الأدبي ، أي نحو الشعر . كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائيا . أما الكتاب المبدعون ، فعلى العكس من ذلك تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة» .[٢١]

فيتسنى أن نتوقع أن ثمة طاقة شعرية في تركيب الجملة النحوية لا تتهيأ في التقديم والتأخير والحذف والانزياحات عن الأوضاع المألوفة في تركيب الجمل فقط ، فمسألة تأخير الوصل زمنيا بين علاقات الجملة لاعتبارات عروضية بما أنه لا يمكن تأكيد حضور الشاعرية فيها ، لا يمكن أيضا إثبات خلوها من الشاعرية . وترى جوليا كريستيفا أن «المعنى الشعري هو في نفس الآن موضوع نحوي قابل للملاحظة ، وعملية وحدات دلالية داخل الفضاء المتداخل نصيا» .[٢٢]

فالمكان أيضا ، يقدم للكلمة ذات العلاقة النحوية بغيرها بعدا شعريا ، ودوره هذا لا يدرك غالبا بغير التلقي البصري . ومن جهة ، يعتبر إلقاء القصيدة تضحية بهذه الميزات التي تملكها اللغة المكتوبة ، ففي الإلقاء إخضاع للغة المكتوبة ذات الشكل البصري لنظام سمعي .

نود الإشارة هنا إلى أن أسلوب (كسر الجملة) الذي نتناوله الآن قد يحيل بقوة إلى معنى فك علاقات النحو الناظمة للجملة ، فيفترض أن نعطيه اسما آخر أكثر دلالة ، لأن هذا الأسلوب الذي نتناوله يتمثل في نقل جزء من هذه العلاقات إلى مكان آخر (السطر التالي) مع الإبقاء على رباطها ، فليس المقصود بكسر الجملة النحوية هو قطع علاقات الكلمات النحوية ببعضها ، إنما الكسر المكاني الذي رغب فيه الفايز دون المساس بالعلاقات ، التي ظلت متماسكة ، أي أن الكلمات لم تتأثر مواقعها الإعرابية .

وباستقصاء التضمين عند الفايز ، نلمس النزوع الشديد إلى استعماله ، الذي استهلك وجوده على امتداد المذكرات ، وأفقد ما يمكن أن يقدمه من توقيعات شعرية . ومن المفارقة ، أن القافية كعلامة على اكتمال المعنى ضمن وحدة شكلية بحسب وجهة النظر التي عرضت آنفا ، هي ذاتها سبب رئيسي في لجوء الفايز إلى التضمين .

هوامش

١ ـ د . سالم عباس خدادة ـ ص ٢٢٥ . والمقصود بصاحبيه : أحمد العدواني وعلي السبتي .

٢ ـ نفسه ـ ص ٢٢٥ .

٣ ـ نفسه ـ ٢٣٤ وما بعدها .

٤ ـ نفسه ـ ص ٢٢٢ .

٥ ـ نفسه ـ ص ٢٢٢ .

٦ ـ د . سعاد عبدالوهاب ـ ص ١٣٠ .

٧ ـ أدونيس ـ ص ٧ .

٨ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ ص ١٩٠ .

٩ ـ د . سالم عباس خدادة ـ ص ٢٤٤ .

١٠ ـ نفسه ـ انظر من ص ٢٤٣ إلى ص ٢٤٧ .

١١ ـ نقلا عن د . سالم عباس خدادة ـ ص ٢٤٣ .

١٢ ـ د . سالم عباس خدادة ـ ص ٢٤٣ .

١٣ ـ د . إبراهيم عبدالرحمن ـ ص ١٣ .

١٤ ـ د . نورية الرومي ـ ص ٤٧٩ .

١٥ ـ انظر ديوان بدر شاكر السياب ـ المجلد الأول ـ دار العودة ـ ط ١٩٨٦ ـ بيروت .

١٦ ـ د . سالم عباس خدادة ـ ص ٢٤٤ .

١٧ ـ انظر كلود ليفي شتراوس ـ ص ٥٦ .

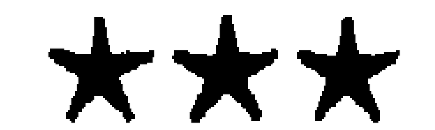
١٨ ـ جان كوهن ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ـ دار توبقال للنشر ـ ط الأولى ١٩٨٦ ـ الدار البيضاء ـ ص ٣٢ .

١٩ ـ تودوف ـ اللغة والخطاب الأدبي ـ ٤٤ .

٢٠ ـ العقاد ـ ص ٢٥ .

٢١ ـ نقلا عن جان كوهن ـ ص ١٧٥ .

٢٢ ـ جوليا كريستيفا ـ علم النص ـ ترجمة : فريد الزاهي ومراجعة : عبد الجليل ناظم ـ دار توبقال للنشر ـ ط الأولى ١٩٩١ ـ الدار البيضاء ـ ص ٨٣ .



(٤) النثرية :

يرى إبراهيم عبد الرحمن في تناوله مذكرات بحار أنها اختلطت بنثرية مسرفة وهي «نثرية فرضتها على أسلوبه رغبته في تفصيل الأحداث والإلحاح في تكرارها ، ونجد نموذجا لهذه النثرية في المذكرتين السابعة والسابعة عشرة»[١]. وتحت مظلة إبراهيم عبد الرحمن ترى نورية الرومي ذلك الإلحاح على التفصيل عند الفايز الذي أوقعه في التكرار والنثرية في كثير من قصائد الديوان[٢]. ويقول ماهر حسن فهمي إن «المذكرات يخترقها عيب يتضح من حين إلى حين ، ولا بد أن نتوقعه وهو النثرية ، لأنه يكتب مذكرات لها تاريخها الطويل في الأدب المنثور» . ويستشهد بمقطع من المذكرة الرابعة قائلا : «هذا النص يمكن أن يكون جزءا من خطبة سياسية عالية النبرة ، ولكن الحقيقة أن الشاعر سرعان ما أعاد التوازن للقصيدة حيث نقل تجربة الأب مكثفة في كلمات حكيمة»[٣].

وينبه سالم عباس إلى أن «مفهوم النثرية في الشعر يحيط به قدر غير قليل من الغموض ، وهذا ما دفع إلى التناقض في الحكم على نص من النصوص ، إذ بينما يراه البعض مغرقا في النثرية ، يراه آخرون على درجة كبيرة من الشاعرية»[٤] . ويرى أن الحكم بالنثرية يجب أن ينطلق من العلاقة بين الموقف والأداة الفنية أي بين طبيعة التجربة الشعرية وبين أسلوبها الذي صيغت به ، ووجد أن هذه النثرية قد وضحت في بعض المواقع من قصائد الفايز ، وأشار إلى أن النهج القصصي الذي ينتهجه الفايز في المذكرات وفي كثير من قصائده يستدعي مثل هذه النثرية في بعض الأحيان نظرا لما يتطلبه الأسلوب الحواري فيها[٥] . ومن خلال قراءتنا للمذكرات لاحظنا أن النثرية لم يكن وجودها محصورا لحاجات الأسلوب الحواري ، وليس هو الوعاء الوحيد لها . ويرى سالم عباس أيضا أن التعبير المباشر ليس عيبا دائما إذ قد يوظف توظيفا جيدا في القصيدة[٦] ، وهذا معناه أن توظيف التعبير المباشر في القصيدة بشكل جيد يسهم في خدمة الواقعة الشعرية العامة للقصيدة دون أن يترك ضمن نطاقه الخاص أثرا شعريا عند المتلقي .

والتعويل الذي ينطلق منه المتحدثون عن النثرية لا يرجع إلى نسق القصيدة العام ولا يعنى ببنيتها الكلية كخلفية متضامنة ، إنما يعود إلى التعبير المباشر ذاته وإلى ميل الفايز في استخدامه إلى حد غير مقنع ، وهذا الحد نفسه جعل سالم عباس يرى النثرية في بعض المواضع عند الفايز بوضوح ، وعدم قوله بوجود نثرية مسرفة بحسب إبراهيم عبد الرحمن ، يمكن تفسيره بوقوع بعض منها في توظيفات جيدة ، وبوجود بعض منها لمتطلبات موضوعية تحتاجها القصيدة ، مما يجنب وصفها بالإسراف ، وهذا يعني أن سالم عباس ينظر من باب واسع .

أما النظر إلى التعبير المباشر ذاته دون اعتبار موقعيته ووظيفيته في القصيدة ، فإنه يحيل إلى نوع من المطابقة مع الواقع التي تخص لغة النثر ، ويؤكد جان كوهن على أن «وظيفة النثر هي المطابقة ووظيفة الشعر هي الإيحاء» ، ويستدرك أن هذه النظرية الإيحائية للغة الشعرية ليست جديدة وهي اليوم موجودة تقريبا في كل مكان[٧] . فنرى أن الفايز في لحظة القول المطابق يؤجل حضور الأنا الشعرية لمتقضيات أقوى تمكنا ، ليعود بعد أن تتلاشى معلنا عن الشعر ، وهذا التأجيل غلب عليه في مواضع عديدة من مذكرات بحار متجاوزا بذلك مقتضيات الشعر نفسها ، كأنه يريد أن يكون مخلصا في التعبير عن تجربة خارجية (حياة البحار) خوفا من انفلاتها ، يقول جان كوهن «يعتمد قانون اللغة العادية على التجربة الخارجية في حين أن قانون اللغة الشعرية يقوم ، عكس ذلك ، على التجربة الباطنية»[٨] .

ولا نعني هنا أن استخدام الفايز للتعبيرات المباشرة يكون دائما لأسباب غير فنية ، فهو إحدى سمات أسلوبه في الكتابة ظهرت في قصائده الأخرى ، واتساعها في مذكرات بحار يعود لأسباب أخرى منها اعتماده شكلا جديدا (التفعيلي) للكتابة في موضوع ليس بسيطا ، إذ تبين فيما بعد أنه لا يميل إلى ذلك الشكل ، ويعزز سالم عباس بعضا من هذا الرأي إذ لاحظ في مواطن كثيرة نوعا من الضعف في الصياغة والاقتراب من أسلوب النثر لدى قراءته مذكرة من مذكرات بحار لم ينشرها الشاعر ضمن المذكرات المنشورة في الديوان مما يعني أن الشاعر قد حذفها[٩] .

والشاعر من الراغبين في الوضوح ، فهو يسعى إلى إبلاغ الآخرين بما يحمله من أشياء في كيانه ، ولعل كثرة التشبيهات في قصائده التي جعلت سالم عباس يراه شاعر التشبيه المعاصر تؤكد هذا الأمر ، يقول جابر عصفور «التشبيه بطبيعته الإثنينية الحادة يستطيع الجمع بين الفكرة ومقابلها الشارح أو الموضح على نحو لا تستطيعه الاستعارة التي تلغي الحدود العملية بين الأشياء وتخلط بينها ، ولهذا يعتمد الشاعر (الإحيائي) على التشبيه أكثر مما يعتمد على الاستعارة لأنه يريد أن يبقى التمايز بين الأشياء هربا من الغموض والإبهام اللذين هما خاصية أثيرة في الاستعارة»[١٠] .

من جهة ثانية ، فشاعر المذكرات يكمن في داخله ناثر للغة ، إذ في بدء حياته الأدبية مارس كتابة القصة ، وقد نشر زهاء ست وثلاثين قصة من سنة ١٩٦٣ إلى سنة ١٩٦٧»(١٠) .

نعود للقول ، إن التعبير المباشر أو النثرية يسميه عبد الله الغذامي بـ(الجملة الصوتية المقيدة) ويقول عنها إنها أردأ أنواع الشعر ، وسبب عدم إخراجه لها من مجال الشعر هو اطمئنانه إلى كونها موزونة ، أي «أنها خبر منظوم وكلام عدل الكاتب عن أن يقوله منثورا في رسالة أو في خطاب إلى أن يقوله منظوما على وزن شعري» . ويضيف «وهذه جمل توجد لدى كل شاعر مهما عظم شأنه» . ثم يقول : «ولئن صعب على المبدع أن يتخلص من هذه الجمل ، فإنها مهمة الناقد بأن يميز هذا النوع من الأدب كي لا يختلط بالرائع منه فيضيع النموذج الفني المطلوب»[١٢] .

إن المباشرة في الأدب والفن بعامة ، هي نوع من النسخ للأشياء ، فثمة حكاية تروى عن الرسام التجريدي فرانك كوبكا أنه بينما كان يتنزه ذات يوم يتأمل ما حوله من أشياء وكائنات ، توقف فجأة عن السير وخاطب الطبيعة معتذرا لها لأنه حاول أن ينسخها ، ووعدها بألا يفعل ذلك ثانية[١٣] .

إن كل ما سبق ، واقع في مسرح قناعاتنا ، فبالتفاتة بسيطة إلى ما قاله سالم عباس بشأن حذف الفايز لإحدى المذكرات لأسباب تقييمية نجد ما يبرهن على أن الشاعر يملك حسا فنيا يحدد مدى رضاه عن عمل ما من أعماله المنجزة ،

ويدل على حرص واف لإخراج هذا العمل بالصورة المطلوبة لديه أو يصبح معرضا للإلغاء ، ونستفيد من هذا القول في أن الفايز ـ ربما ـ عندما ترك التعبيرات المباشرة ضمن قصائده قد لمس في حضورها نبضات شعرية تختلف ماهيات حدوثها في ذاته ، ولم نستطع ـ وهذا يحصل ـ بأدوات التحليل التي نتبناها من لمس تلك النبضات ، إذ ربما نحتاج إلى أدوات أخرى بطريقة ما أكثر فاعلية ، فالشعر في حقيقته لا يوجد فقط في اللغة المتكلمة ، وبالتالي لا محل لقرارات حاسمة .

إن الغذامي يخشى من ضياع النموذج الفني المطلوب ، وطالما هناك نموذج فني مخزّن في الذاكرة النقدية فهذا يعني أن تميل ذاتية الشاعر إلى قناعات غيرية ، فالنموذج الفني لدى الآخر ما هو إلا تجربة خارجية أيضا لدى الشاعر ، مع العلم بعدم تبلور نموذج فني أوحد ، فقد رأينا النماذج تتساقط مع الوقت ، كأوراق الخريف ، والاتجاهات الأدبية تتعدد ، والتيارات تتكاثر ، لنعرف أن المسألة ما هي إلا خيارات شعرية .

ومن دون تخمين ، فإن مهمة الشاعر ليست سهلة ، ونزع المسؤولية عن ممارسته لا تتم إلا في محيط أجوف ، فكتاباته هي نوع من التواصل مع الآخرين ، الذين يملكون على تعدد مواقعهم استجابات مختلفة لمادة التواصل (القصائد) ، ولا شك أن التقاء تلك الاستجابات في شيء مشترك (النثرية مثلا) يجعله جديرا بالملاحظة .

والشاعر ذاته لا يستغني عن نقل خبرات الآخرين إليه ، بما يفيده في تطوير أدواته ، واتضح ذلك في استماعه لبعض الآراء التي أحدثت تغييرات معينة في أعماله ، وفي تأثره بالشاعر بدر شاكر السياب . يوضح جي . بي . ثورن «عندما ينشئ عالم اللغة القواعد التوليدية للغة من اللغات ، فإنه يحاول أن يضع نموذجا لـ (الكفاءة اللغوية) عند المتكلم الأصلي ، أي لما يعرفه المتكلم عن بنية لغته»(١٤) . ويقول تودروف «والحقيقة أن تأويل عمل أدبي وغير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته ، لأمر يكاد يكون مستحيلا»[١٥] .

هوامش

١ ـ د . إبراهيم عبد الرحمن ـ ص ١٤ .

٢ ـ د . نورية الرومي ـ ص ٤٦٣ .

٣ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ ص ١٨٨ .

٤ ـ د . سالم عباس خدادة ـ ص ٣٤٤ .

٥ ـ نفسه ـ ص ٣٤٤ و٣٤٥ و٣٤٩ .

٦ ـ نفسه ـ ص ٣٤٨ .

٧ ـ جان كوهن ـ ص ١٩٦ .

٨ ـ نفسه ـ ص ٢٠٢ .

٩ ـ د . سالم عباس خدادة ـ ص ٣٦٢ .

١٠ ـ د . جابر العصفور ـ مجلة العربي ـ موضوع (عندما يفقد الشاعر أدواته) ـ العدد ٥١٢ ـ يوليو ٢٠٠١ ـ الكويت ـ ص ٨٠ .

١١ ـ إسماعيل فهد إسماعيل ـ القصة العربية في الكويت ـ دار المدى ـ ط الثانية ١٩٩٦ ـ ص ١١٦ .

١٢ ـ د . عبد الله الغذامي ـ الخطيئة والتكفير ـ دار سعاد الصباح ـ ط الثالثة ١٩٩٣ ـ انظر ص ١٠٤ .

١٣ ـ فوغل ـ السينما التدميرية ـ ترجمة : أمين صالح ـ دار الكنوز الأدبية ـ ط ١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ٩٨ .

١٤ ـ جي . بي . ثورن ـ مقال (القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي) ـ من كتاب : اللغة والخطاب الأدبي ـ ترجمة واختيار : سعيد الغانمي ـ المركز الثقافي العربي ـ ط الأولى ١٩٩٣ ـ ص ٧٥ .

١٥ ـ تزفيتان تودروف الشعرية ـ ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ـ دار توبقال للنشر ـ ط الثانية ١٩٩٠ ـ الدار البيضاء ـ ص ٢١ .

(٥) التكرار :

يعد التكرار من العوامل المؤثرة في الانتباه فمثلا «تكرار الإعلان على مسافات مختلفة في الطريق يثير انتباه سائقي السيارات . غير أن التكرار الكثير قد يؤدي إلى الملل ، ولذلك يلجأ المتخصصون في فن الإعلان إلى تكرار الفكرة في إطار مختلف لتجنب الملل»[١] . والتكرار يعمل على تثبيت ما يحمله من مضمون في الذاكرة ، لكنه يقدم فائضا من اللغة وإقلالا من المعنى ، إذا لم يأت في مواضع مناسبة ، وأكثر منه الشاعر .

وتختلف ميول ودوافع الشعراء حين يذهبون إلى التكرار ، مع الإشارة إلى الدور المؤثر للتحصيل اللغوي والثقافة والخيال ، ويضاف إلى ذلك مدى خصوية الشيء المعبر عنه ، والبيئة التي ينطلق منها الشاعر ، والمعين الذي ينهل منه . يرى غوته أن «الشاعر لا يكون جديرا بهذا اللقب ما دام يقتصر على التعبير عن عواطفه الذاتية القليلة ، ولكنه ما إن يستطيع تملك العالم والتعبير عنه حتى يصير شاعرا ، وإذ ذاك لا ينضب له معين ، ويستطيع أن يظل جديدا على الدوام ، هذا بينما نرى آخر ذا طبيعة ذاتية لا يلبث أن يستنزف سريعا ما عنده من موارد داخلية نزرة ، وأن ينتهي إلى إفسادها بالتكلف»[٢] .

وقد عد ابن فارس التكرير والإعادة سنة من سنن العرب[٣] ، والتكرير هو التكرار والتَّكرَّة في اللغة[٤] .

أ ـ التكرار الصوتي :

يقول سالم عباس «لعل أبرز ملامح التكرار في شعر الفايز تكراره لحرف الكاف بقصد التشبيه» . وقد لاحظ مدى شغفه بهذا الحرف خاصة[٥] . وتكرار الفايز لهذا الحرف ليس انجذابا له ، بل لارتباطه بوسيلة فنية هي التشبيه ، وقد يجوز له أن يحذف هذا الحرف كأداة تشبيه يمكن الاستغناء عنها ، لولا ضرورات وزنية تحول دون ذلك كثيرا .

ب ـ التكرار الصرفي :

إن ورود الكلمات كقافية مع متطلبات الالتزام لدى الشاعر بحرف روي واحد من خلالها يقلل من هامش العمل في اختيار كلمات من ميزان صرفي مختلف ، وبدوره يقلل من الاستنتاجات المستفادة من التكرار الصرفي لها لكنه يبقى موحيا ، ومن زاوية أخرى لا يعدم الشاعر وسيلة في الانتقال إلى هامش آخر بتغيير نوع القافية وإبدال حرف الروي مع تلك الكلمات عينها ، أي تغيير صيغتها الصرفية ، في حال عدم ظهور موانع ، ونقصد : الانتقال من صيغة جمع المؤنث السالم (الحالمات ، الغارقات ، الساحرات . . إلخ) إلى المفرد المؤنث (الحالمة ، الغارقة ، الساحرة . . إلخ) . والموانع لمثل ذلك :

١ ـ أن تعود هذه الكلمات إلى جمع مؤنث حقيقي (النساء مثلا) .

٢ ـ أن يعود بعضها فقط فيكون المانع ارتباطيا مع تلك العائدة إلى مؤنث حقيقي ، الذي يدفع إلى توحيد شكل القافية بغض النظر عن موقعها الإعرابي .

٣ ـ أن يتغير حرف الروي ، فهو حرف التاء في (العابقات ، الحاملات ، الساهرات . . . إلخ) . بينما تصبح ثلاثة حروف مختلفة هي القاف واللام والراء في (العابقة ، الحاملة ، الساهرة . . إلخ) .

أما الكلمات الواردة على نفس الصيغة الصرفية (الـ + فاعلـ + ات) وتأتي في القصيدة في غير موقع القافية وتعود إلى مؤنث مجازي ، فإن تكرارها المستمر عبر المذكرات يدل على استئناس الشاعر هذه الصيغة ، وعلى أثر بحر الكامل في اصطفائها .

ولتعيين الفرق الذي نلمسه بين تلك الكلمات ، نقسمها إلى نوعين :

*كلمات ضمنية .

*كلمات قافية .

والعبارة التالية من المذكرة الرابعة عشرة تعيّن الفرق بينهما (الزاحفات على المباني الشاهقات) ، فالزاحفات ضمنية والشاهقات قافية . لنلاحظ الجدول التالي :

المذكرة	ضمنية	قافية	الارتباط مع
م١	-	-	-
م٢	-	الحالمات (م) .	المتحجبات (ح) .
م٣	الشاربات .	الغارقات (م) . الحالمات (ح) . الساحرات (ح) . العامرات (م) .	
م٤	-	-	-
م٥	-	-	-
م٦	الحاملات . الساهرات .	-	-
م٧	-	الناتئات (م) . الخاويات (م) .	-
م٨	-	-	-
م٩	العابقات . العابقات . العابقات .	العابقات (م) . الحاملات (م) . الحالمات (م) . الذابلات (م) . العابقات (م) .	المثقلات (م) .
م١٠	الحاملات .	الطاهرات (م) .	المؤمنات (م) . الحياة (كررت ٣ مرات) . غداة . الطغاة .
م١١	اللابسات .	الداميات (ح) .	الأخريات (ح) .
م١٢	الراويات . العابقات .	النائيات (م) . القارعات (م) . القاحلات (م) .	الحياة .
م١٣	-	العاريات (م) . القافزات (م) .	الفرات .
م١٤	القابعات . الزاحفات . الشاربات .	الساردات (م) . النائيات (م) . الشاهقات (م) .	الذكريات .
م١٥	الساهرات .	-	-
م١٦	-	الواهيات (م) . الداميات (م) . الباليات (م) . الواهيات (م) . الفارغات (م) .	الجهات . الحياة
م١٧	الحاملات .	-	-
م١٨	الحاملات .	الضاريات (ح) .	المشرقات (م) . المتطلعات (ح) . الأغنيات (كررت مرتين) . الأخريات (ح) .
م١٩	العاملات . العائدات الهابطات .	-	-
م٢٠	الهامدات .	-	-
تكرار الكلمات نفسها	العابقات (٦) . الحاملات (٥) . الحالمات (٣) . الشاربات (٢) . الساهرات (٢) . الداميات (٢) . النائيات (٢) . الواهيات (٢) .		الحياة (٥) . الأغنيات (٢) . الأخريات (٢) .

تحديدات من الجدول :

* ح = مؤنث حقيقي ، م = مؤنث مجازي .

* تكررت هذه الصيغة (٤٨) مرة على طول المذكرات العشرين .

* الصيغة غير موجودة في المذكرات (١ ، ٤ ، ٥ ، ٨) .

* كلمات القافية عددها (٢٨) منها (٢٥) تعود إلى مؤنث مجازي .

* التحول في المؤنث المجازي من صيغة (الفاعلات) إلى صيغة (الفاعلة) يغير حرف الروي بين الكلمات المحوّلة ، وذلك في المذكرات ٣ ، ٧ ، ٩ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) .

* تكرار الكلمات نفسها في نهاية الجدول نستفيد منه لاحقا عند الحديث عن التكرار المعجمي .

* تكرار الكلمات الثلاث (الحياة ، الأغنيات ، الأخريات) الموضح في نهاية الجدول يتمثل في وجودها كقافية فقط ، ولم نستقص وجودها في غير موضع القافية لعدم اللزوم هنا حيث تختلف صيغتها الصرفية ،

- هناك تكرارات صرفية أخرى لا نقف عندها نظرا لمألوفيتها مما لا يجعلها سمة لافتة ، أو لمجيئها بقدر غير وافر .

- مثل هذا التكرار الصرفي ملاحظ عند السياب ، فمثلا في قصيدة (في السوق القديم) نقرأ (الوجوه الشاحبات ، بالليالي المقمرات ، ألوان المغيب الباردات ، الرفوف الرازحات ، الظلال الراعشات)[٦] . وفي مواضع متفرقة من أعماله الشعرية .

جـ- التكرار المعجمي :

ينص سالم عباس على أن «التكرار لدى الفايز أحيانا تقليد صريح لبعض قصائد المعاصرين كما في قصيدة (الغجر ومدينة البحار) المتأثرة في تكرارها لكلمة (غجر) بقصيدة السياب (أنشودة المطر)»[٧] . ويقول أيضا أن تكرار كلمة (سلام) سبع عشرة مرة في المذكرة العشرين جاء تأكيدا للحنين وإلحاحا على

عظمة الشوق لصور الماضي وذكرياته الجميلة التي دفعت الشاعر إلى بث السلام تلو السلام إليها[٨] . وفي المذكرة التاسعة تكررت كلمة (العابقات) خمس مرات (انظر جدول التكرار الصرفي) .

ويدخل التكرار المعجمي في عدد من الدراسات اللسانية ضمن ما يسمى بـ (الاتساق المعجمي) وهو أحد مظاهر اتساق النص ، وينقسم في نظر الباحثين إلى نوعين[٩] :

أ ـ التكرير Reiteration

ب ـ التضام Collecation

ويقول محمد خطابي إنه «يقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما» . ويقول إن «التكرير هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي و ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما»[١٠] . ويعرف السجلماسي (التكرير) بأنه : «إعادة اللفظ الواحد بعينه وبالعدد أو بالنوع مرتين فصاعداً»[١١] ونأخذ من هذين التعريفين ما نحن بصدده وهو (ما اتفق لفظه ومعناه) مثل تكرار كلمة (البحر) في قصيدة الفايز بألفاظها نفسها وبمعناها ذاته ، وكلمة (الأرض) كذلك . . إلخ ، فحسب محمد خطابي يؤدي هذا التكرار إلى تماسك أجزاء النص واتساقه ، وذلك في بنيته الشكلية ، لكن إذا اتجهنا إلى قياس عدد المرات التي يحدث فيها تكرار الكلمة عند الفايز نجد أن المذكرات ترتكز بإفراط على مجموعة معينة من الكلمات (البحر ، الأرض ، الليل ، النهار ، العذاب ، الرمال . . إلخ) .

والإفراط في التكرار إن ترك قصيدة ذات بنية متماسكة لغويا فإنه يعطي معنى غير عميق ومحدود ، وخصوصا أن الكلمات المكررة لا تحيل إلى معان إضافية بائنة ، أو جديدة ، بالقياس إلى سياقات أخرى تقع فيها ، وهي[١٢] :

أ ـ السياق اللغوي Linguistic Context

بالنسبة للأفعال : يجعل كلمة (ذهب) مختلفة الدلالات ، فـ (ذهب في الأرض) غير (ذهب مع الريح) غير (ذهب إلى السوق) مثلا . وبالنسبة للأسماء : ينقل الكلمة من المعنى المشخص إلى المعنى المجرد وبالعكس كأحد أدواره في تغيير المعنى ، فـ (بستان الأفكار) غير (أفكار البستان) التي قد تدل على الورود مثلا . والكلمة المكررة عند الفايز تأتي غالبا في تركيبات متقاربة تؤدي معاني متشابهة ، فلا يكون للسياق اللغوي فيها إحالات متباينة .

ب ـ السياق العاطفي Emotional Context:

يحدد تطرف الكلمة في التعبير عن شيء (أنا أبغض / أكره) ، فتعرف قوة أو ضعف الانفعال ، بالنسبة للمتكلم ، أما دور السياق العاطفي في تغير ألوان الكلمة عند تكرارها بالنسبة للمتلقي فيتحدد بقياس ارتباط تلك الكلمة مع الكلمات التي توحي بعواطف معينة أو حالات وجدانية كـ (الأرض السعيدة) أو (الأرض الحزينة) ، والفايز نحا إلى ذلك بقلة ، فعاطفة الحزن طغت على لغته .

جـ ـ السياق الموقفي Situational Context:

هو الموقف الخارجي التي تقع فيه الكلمة مثل كلمة (خطير) عن لاعب كرة قدم أو عن مجرم ، أو كأن تقول (هذه ثورة) حين ترى شخصا يرمي جريدة بانفعال أو تقول (هذه ثورة) عندما تهب الرياح فجأة . والفايز لم يضع بوضوح تكراراته للكلمات في سياقات موقفية مختلفة .

د ـ السياق الثقافي Cultural Context:

يغير السياق الثقافي معنى الكلمة بإحالة الكلمة إلى أكثر من حيز ثقافي تعمل فيه بشكل خاص ، سواء أكان مجالا سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا . . إلخ ، أم كان مجموعة من الناس بينها رابط مشترك وما إلى ذلك . فـ (الفاعل) في القانون يختلف عن (الفاعل) في النحو ، وكلمة (عيش) تعني الخبز في المجتمع

المصري بينما تعني الأرز عند المجتمع الكويتي . وبالنظر إلى تكرارات الفايز نجدها تخلو تقريبا من الإحالة إلى سياقات ثقافية متنوعة ، فهي واقعة في سياق عام واحد .

د ـ التكرار التركيبي :

يرى سالم عباس أن التكرار قد يكون للاتكاء عليه من أجل الانطلاق منه لتصوير بعض المشاهد المرتبطة بالفكرة الأساسية ، كما التقط ذلك في المذكرة الرابعة حيث تكررت عبارة (أنا ما رأيت) وفي المذكرة الرابعة عشرة حيث تكررت عبارة (ماذا أقص لكم؟)[١٣] . ويرى أن التكرار يأتي أحيانا فجا (مع التحفظ على هذه الكلمة) ويمكن للشاعر الاستغناء عنه ، كتكراره لعبارة (غنيت أمس) في المذكرة الخامسة[١٤] ، ورغم إمكانية الاستغناء عن تكرار (غنيت أمس) على حد تعبير سالم عباس ، إلا أنها تكررت ثلاث مرات فقط بشكل متوال ، ويبدو من خلالها ميل الفايز للترنم متجاوزا الاعتبارات الفنية التي لاحظها سالم عباس ، أما (أنا ما رأيت) فقد تكررت مرتين فقط في موضعين متباعدين ، لمتطلبات فرضها نسق القصيدة ، وتكررت (ماذا أقص لكم؟) أربع مرات بما يوحي بإمكانية التخفف من هذا العدد .

ولنا أن ننظر أن مثل هذه التركيبات صالحة للتكرار ، فهي موجزة ، وذات طبيعة إشارية ، وتعطي أقل مستوى من الدلالة ، وتكرارها استقطاب لعطاءات المتلقي الوجدانية والفكرية ، فيأخذ دوره في إنتاج القصيدة ، ومن نتائج ذلك أن تصبح ساحة للأغراض البلاغية مثلا .

لكن هناك عبارات أثقل وطئا ، وأثخن نفسا ، تعني بتعيينات محسوسة ومجردة في آن ، وهي تتكرر بكثرة في المذكرات ، مثل المشبه به (كالجروح الداميات) في المذكرتين الحادية عشرة والسادسة عشرة ، وعبارة (عذابي في البحار) في المذكرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ، ومثل ذلك كثير .

وفي المذكرة الثانية تتكرر الأسطر الثلاثة الأولى في نهاية القصيدة ، مع تبديل كلمة واحدة ، فبدلا من كلمة (البحار) في الأسطر الأولى جاءت كلمة (التخوم) في نهاية القصيدة .

ويتكرر مقطع بكامله من المذكرة الثانية في المذكرة الحادية عشرة ، وهو :

في بيته الطيني حالمة وحيده

سيعود ثانية بلؤلؤة فريده

يا جارتي سيعود بحاري المغامر

سيعود من دنيا المخاطر

ولسوف تغرقني هداياه الكثيره

العطر والأحجار والماء المعطر والبخور

ولقاؤه لما يعود كأنه بدر البدور

هـ ـ التكرار الدلالي :

يرى إبراهيم عبد الرحمن بإجمال أن مذكرات بحار يغني قليلها عن كثيرها[١٥] . ويقول بعد استشهاده بمقطع من المذكرة الأولى أن الشاعر راح (يكرر هذه المعاني في قصائده الأخرى من غير أن يحدث شيئا من التطوير الواضح في صورة هذا البحار المقهور ، وقد أسرف في هذا الجانب إسرافا جعله يعمد إلى تسجيل بعض الحكايات عن حياة هؤلاء البحارة ومدى تعرضهم للأخطار ، وهي حكايات لا تثري المعنى الشعري ، ولا تضيف إلى صورة هذا البحار شيئا جديدا ، ولكنها تثقل القصائد بتفصيلات مملة لا ضرورة لها»[١٦] . ويقول أيضا أنه وقع في كثير من التكرار في عرض الصور والمواقف[١٧] .

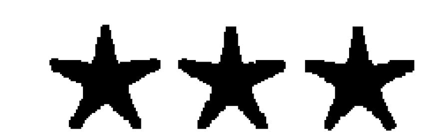
وينحو ماهر حسن فهمي إلى أنه على الرغم من «تكرار بعض جزئيات المذكرة الأولى في المذكرة الثانية مثل معاناة الغواص وفتاته الصابرة إلا أن هذه المعاناة هي

الملمح الرئيسي في المذكرات كلها وتتشكل من مذكرة إلى أخرى[١٨] بينما يقول في موضع آخر : «لن نستطيع أن نستمر في تحليل المذكرات واحدة بعد الأخرى لأننا سوف نصطدم بالتكرار فالحلم بالعودة إلى الشاطئ يتكرر ، والأرض الشحيحة تتكرر ، والحسناء التي تنتظر اللؤلؤة بينما زوجة الغواص تنتظر عودته سالما تتكرر»[١٩] . وتقول نورية الرومي أن الصورة الحزينة التي يؤلفها الشاعر عن حياة هذا البحار هي «صورة تتكرر من مذكرة إلى أخرى» . وتضيف أن هذا التكرار «فرض على المذكرات نغما رتيبا»(٢٠) . ويستخلص سالم عباس مما عرضه في المذكرتين الأولى والحادية عشرة بأنه «يكاد يتكرر بين حين وآخر في المذكرات الأخرى التي تصور الحياة في البحر ، مع حرص الشاعر على الإتيان بصورة جديدة نابضة بالحياة تبرز قلقه وحزنه وعذابه وشعوره بالفقد في المجتمع الجديد» . ويرى أن ظاهرة تكرار الصورة الواحدة عند الفايز واضحة[٢١] .

ويعطي ماهر حسن فهمي تسويغا لهذا التكرار حيث إنه «كان لا بد أن يحدث لأن منهج التناول يجعلها أقرب إلى اليوميات ، وفي اليوميات يحدث التكرار لأن الإنسان يقوم بنفس الأعمال الروتينية كل يوم كالاستيقاظ في ساعة معينة أو قراءة الصحف على مائدة الإفطار أو تناوله أنواعا معينة من الأطعمة أو التدخين قبل النوم أو حث الأبناء على أداء واجباتهم المدرسية أو ما شئنا من هذه الأمور المعادة»[٢٢] . وهذا ليس دقيقا لأنه يساوي بين الإحساس بالسلوك والسلوك ذاته ، وإحساس الشاعر ليس ثابتا في كل وقت تجاه السلوك المكرر مع الشيء الواحد ، حيث إنه في كل مرة تختلف المؤثرات المصاحبة على اختلاف مصادرها مما يحدث تغييرا في الإحساس ، دون أن نغفل أن الشاعر يفترض أن يقف تجاه هذا التكرار عينه بما يجعله مختلفا معه كل مرة . ومثل ذلك التسويغ يفتح بابا لأن يكرر الشاعر شاعرا آخر عند تناوله للشيء نفسه ، بغض النظر عن تكرار الشاعر لنفسه .

ويلمس سالم عباس موقفا للفايز تجاه تكرار الصورة فيقول «على أننا وفي نفس هذا التكرار نجد الشاعر يحاول أحيانا إضافة لمسات جديدة على الصورة

المكررة بغية عدم ابتذالها»[٢٣] . أي أن الشاعر ليس غافلا عن التكرار ، لكنه غير متخلص من ملازمته ، بما يوحي أن المفهوم الذي يحمله التكرار سواء كان حدثا أو شيئا مجردا أو ملموسا أو علاقة ما ، له حضور دائم على مستوى وجدان الشاعر وعقله ، أو له سطوة ما . ووضع اللمسات الجديدة على الصورة المكررة عند الفايز هي مثل إدخال (الكاف على الكاف) عند خطام المجاشعي الذي أدخل (كـ) على (كما) في إحدى قصائده[٢٤] .



هوامش

١ ـ د . محمد عثمان نجاتي ـ علم النفس والحياة (مدخل إلى علم النفس وتطبيقاته في الحياة) ـ دار القلم ـ الكويت ـ ١٩٩٢ ـ ط ١٣ ـ ص ٢٦١ .

٢ ـ روبرت أغروي وجورج ستانسيو ـ العلم في منظوره الجديد ـ سلسلة عالم المعرفة ـ العدد ١٣٤ ـ الكويت ـ ص ١١٦ .

٣ ـ انظر السيوطي ـ المزهر في علوم اللغة ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ ١٩٨٧ ـ جز ١ ـ ص ٣٣٢ .

٤ ـ انظر القاموس المحيط ـ باب الراء (فصل الكاف) كرر .

٥ ـ د . سالم عباس . ص ٣٣٢ .

٦ ـ بدر شاكر السياب ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ قصيدة (في السوق القديم) ـ ص ٢١ ـ جـ ١ .

٧ ـ د . سالم عباس ـ ص ٣٣٢ .

٨ ـ نفسه ـ ٣٣٢ .

٩ ـ محمد خطابي ـ ص ٢٤ .

١٠ ـ نفسه ـ ص ٥ وص ٢٤ .

١١ ـ نقلا عن د . محمد مفتاح ـ ص ٣٦ .

١٢ ـ انظر مثلا د . أحمد مختار عمر ـ ص ٦٩ .

١٣ ـ د . سالم عباس ـ ص ٣٣٢ .

١٤ ـ نفسه ـ ص ٣٣٢ .

١٥ ـ د . إبراهيم عبد الرحمن ـ ص ٧ .

١٦ ـ نفسه ـ ص ١٠ .

١٧ ـ نفسه ـ ص ١٠ .

١٨ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ ص ١٨١ .

١٩ ـ نفسه ـ ص ١٨١ .

٢٠ ـ د . نورية الرومي ـ ص ٤٧٢ وص ٤٧٨ .

٢١ ـ د . سالم عباس ـ ص ١٣٧ .

٢٢ ـ نفسه ـ ص ٢٩٣ .

٢٣ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ ص ١٨٣ .

٢٤ ـ د . سالم عباس ـ ص ٢٩٤ .

٢٦ ـ القزاز القيراوني ـ ضرائر الشعر (ما يجوز للشاعر في الضرورة) ـ منشأة المعارف ـ الإسكندرية ـ ص ١٨٨ ـ مفصل إدخال الكاف على الكاف .



من أقوال الفايز

١ ـ لقد كنت أكتب القصيدة بالأداة العامية . . ومن ثم تحولت إلى اعتماد الفصحى في كتابة القصيدة ! ! لعل الحياة وتكوين النفس جعلت مني شاعرا . . ويقول المتنبي «لهوى النفوس سريرة لا تعلم» . . الشاعر لا يدري من أين تأتيه القصيدة . . والشعر عبارة عن موهبة وقد تتأثر هذه الموهبة بأماكن معينة أو أشخاص معينين . . أو بكتاب معين . . أو بظروف معينة أيضا .

٢ ـ إذا أردت الصراحة معكم أكرر قولي بأنني لم أتأثر بأحد ولكنني . . تأثرت بالبحر ، والرمال ، والصحراء التي عشت بها أغلب أيامي . . وتأثرت بالإحساس بالشعر . . الشعر هو عبارة عن طفح داخلي في النفس البشرية . . ينقلها اللسان إلى الناس . . وإذا كان لابد من أشخاص تأثرت بهم . . فأنا أحب المتنبي . . وقد حفظت ديوانه منذ نعومة أظفاري بيد أني لم أتأثر به . . وإنما استفدت منه أكثر من أي شاعر آخر .

٣ ـ لقد تأثرت بالمرأة . . فالمرأة هي الزوجة . . والأم . . والجارة ، والمرأة في حياتي لها تأثير ـ كما أعتقد ـ ليس في كتابة القصيدة الغزلية فقط . . ولكن . . في عملية العلاقة الإنسانية . . المرأة عندي تشكل مصدرا عظيما من مصادر الالتجاء والدفء والمعرفة أيضا .

٤ ـ أشعاري تفرض روحها فرضا سواء قبلها المجتمع أم لا لأنني أثق بها . . ولكنني يجب أن أتمتع بحرية الوقوف كما أتمتع بحرية السير .

٥ ـ الأدب عبارة عن طبول مختلفة الأصوات لها علاقة بجوق ، وأي طبل لا يستطيع الانسجام مع الجوق ينتهي . . والأديب في مجتمعنا لا يستطيع إبراز نفسه كأديب بمعناه الحقيقي وإنما كطبل من الطبول . . أعطني أديبا في مجتمعنا العربي يستطيع أن يفرض نفسه ، ونستطيع أن نصفه بالأديب الحقيقي ، الأدباء الذين نقرأ لهم قارئون ولكن نقلوا قراءاتهم بصورة أخرى . . أما الأدب الحقيقي فقد مات عند موت أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ولما ابتعدنا كثيرا عن المتنبي وأبي تمام . . هؤلاء ماتوا وفي قلوبهم غصة بالرغم من عبقريتهم وعظمتهم . . وبالرغم من بداية المجتمع الفطري المتقبل للكلمة . . فكيف ونحن في مجتمع يكاد أن ينسلخ من واقعه وتاريخه ودينه وقوميته . .

٦ ـ نزار قباني هو الشاعر الحديث . . وهو أشعر الشعراء الحديثين قطعا بالطريقتين المقفاة والتفعيلية التي تسمى القصيدة الحديثة . . والبرهان على ذلك أنه أكثر انتشارا من غيره من الشعراء بدون الانتماء إلى فئة معينة .

٧ ـ شعر المستقبل سيكون إن شاء الله من الخليج العربي . . فالأرض فيها بكر . . والنظرة العالمية تتجه إلى الخليج وسيكون مجالا لصراع جميع الأفكار . . إن قضية الإنسان بصورة عامة هي قضيتي فحين تتحدث القصيدة عن لبنان فأنا لا أتحدث عن لبنان كدولة ولكن عن الناس في لبنان وفلسطين ومصر وعن ملامح أحزانهم ومعاناتهم في الحرب التي طرأت على مجتمعاتنا . . إنه الإنسان بصورة شاملة الإنسان المفكر ، إنسان الأرض . . فكيف نعيش مع الناس ونعبر عنهم إذا لم نفهم عذاباتهم وسر أحزانهم .

٨ ـ لا نستطيع أن نرغم الشاعر أن يستمد أصوله الشعرية من القصيدة القديمة أو التراث لأننا لا نستطيع أن نجبر الطيور على الغناء من فوق أشجار معينة وثابتة ، فالشاعر المبدع هو الذي يتنفس من خلال التاريخ ويطور في بنيانه وأحداثه بصورة معاصرة كما يفعل كبار الشعراء مثل : محمود درويش وصلاح عبدالصبور ونزار قباني ، فهؤلاء قد جددوا من خلال استيعاب الأصول الفنية ولم يهفت طموحهم ومازالت أشعارهم تتوهج بالقضايا الإنسانية وإنما شعراء هذه الأيام قد أشاعوا الفوضى في الشعر بحجة كتابة قصيدة جديدة .

٩ ـ إن شخصية المتنبي وأفكاره وكلماته أضاءت في نفسي بقية من أمل رغم أن كثيرا من مفرداته وأفكاره كانت غامضة ، الأمر الذي جعلني أقضي الساعات الطوال في البحث والتفكير ، لذا قامت بيننا صلة روحية ، وهنا اكتشفت أن المتنبي هو البداية الجديدة للقصيدة العربية الحديثة .

١٠ ـ إن الشعر نار تضيء العالم ، الشعر هو خلاصة الفكر ، إنه الموسيقى المفكرة المتحدثة ، ففيه الفلسفة والتاريخ والفكر والرسم والموسيقا ، ولذلك من أشق الأمور ولادة شاعر جديد .

١١ ـ إن التجربة الذاتية للشاعر تتفاعل مع الحوادث السياسية والاجتماعية وإن تلك الحوادث هي الحلقة التي تربط الشاعر بالحياة وبالآخرين .

والشاعر يمتزج مع العالم ويدرسه ويعيش تجاربه الكبرى فالتجربة الشعرية هنا مهمة ويدخل في صميمها الاطلاع والمعرفة .

هوامش

١ ـ ٣ : نقلا عن عبدالله بن سالم الحميد ، شعراء من الجزيرة العربية ، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤ .

٤ ـ ١١ : نقلا عن صالح الغريب ـ السياسة ٢٤/ ٢/ ١٩٩٧ ـ ص ١٩ .



أقوال في الفايز وشعره

الشاعر محمد الفايز ليس له في حياته غير الشعر فهو يعيش مع الشعر في ليله ونهاره ، فهو عمله وهو شغله الشاغل ولا شغل له حتى أصبح متمرسا به وربما كتب في اليوم أكثر من قطعتين أو ثلاث قطع من الشعر ، وتراه في هوسه بالشعر يفلسفه ويمعن في فلسفته ويسبح في خياله معه ويستطرد في المعنى ويقلبه على مختلف الوجوه ، وتراه أحيانا يُنطق (بضم الياء) كل حركة من الحركات التي يصفها في الموصوف ويدعها تعبر عن روحها إن صح أن لها روحا بل تكاد لتشعر أن لها روحا في شعره ، ولهذا فهو كثيرا ما ردد كلمة (الأشياء) والأشياء في شعره الوصفي هي الحركات والسكنات وعند الشاعر المتمرس فإن السكنات حركات تنطق وإن كانت صامتة .[1]

عبدالله زكريا الأنصاري

عرفته قبل ما يزيد على عشرين عاما ، وكان في ذروة تألقه الشعري وكان فارق السن يجعلني أنظر إليه بإكبار وتقدير ما لبث أن حررني من التقيد به ظاهرا ، لأنه كان يحس بأن الأجدى أدبيا أن لا نتمايز بالعمر بل بالشعر وما يؤدي إليه نقاشا كان أو عملا ، وتكشف لي محمد الفائز عن إنسان كثير التناقض مع نفسه لكي يصير معها أكثر انسجاما . كان وجدانه مليئا بالمتغيرات التي لا يريد لها ثباتا لأن السكون يقتله إن لم يطرحه أرضا وهو عاجز . لا يعتاد على شيء مختارا ، وإن فعل فسرعان ما يتغير هو أو يغير ما اعتاد عليه ، لا لشيء إلا ليكون حراً في كل شيء حتى في عبوديته لما أو لمن يحب . . لم أعهده ثابتا في عداوته أو مصافاته ، لأن الثبات قيد . كان الشاعر محمد الفايز متفردا في كل شيء تقريبا ، في قراءاته النهمة خصوصا لأبي الطيب المتنبي وأبي تمام والبحتري وأبي العلاء المعري ، وكانت له استنباطات عجيبة من شعر المتنبي ، واستخراجات لمعان تستوقف السامع إن لم تذهله . كان يرحمه الله متفردا في شعره ، يوظف مفرداته الخاصة لبناء صورة شعرية تستحق صيحة إعجاب من بعيد ، نعتاد على

حضوره في رابطة الأدباء حتى إذا وعى ذلك كسر تعودنا بالانقطاع عن الحضور حتى نعتاد على غيابه فيحضر . . ومازال حتى اليوم حاضرا .[٢]

يعقوب السبيعي

يعتبر محمد الفايز من الشعراء الطليعيين القلائل الذين عرفتهم منذ خمس عشرة سنة .[٣]

بدر شاكر السياب

إن «مذكرات بحار» أطرف وأحسن ما كتب في السنوات العشر الأخيرة .[٤]

فاروق شوشة

الخليج العربي اليوم . وعلى الأخص في البقعة التي تكتنف رأسه من كل جانب يضج بنهضة خطيرة عارمة . وثورة الفن فيه تتمخض عن شاعر ستكون له خطورته في عالم الشعر . إنه صاحب «مذكرات بحار» فارتقبوه في كل ما يطلع به من خلق جديد .[٥]

محمود الحوت

وإذا كانت مأساة الإنسان الكويتي والعربي المعاصر هي التي تشغل هؤلاء الشعراء وتحيل حياتهم إلى غربة قاتلة ، فإن الماضي الكويتي بكل ما فيه من الفقر والمرض ، هو الموضوع الذي تدور حوله أشعار «الفايز» ، وهو الباعث على آلامه وأحزانه التي تزدحم بها قصائده ، فقد راح في عدد من القصائد نشرها بعنوان «مذكرات بحار» يرسم لوحات حزينة نابضة بالحياة لواقع المجتمع الكويتي القديم ، الذي فرضت عليه ظروفه الاقتصادية أن يدفع بأبنائه إلى البحر بكل ما كان فيه من مخاطر ، بحثا عن لقمة العيش . وقد غلب التكرار على صور هذه

اللوحات بحيث نستطيع أن نستغني بقليلها عن كثيرها . غير أنه تبقى لهذا العمل الفني ، رغم ذلك ، قيمته التي تتمثل في أن مؤلفه هو الشاعر الكويتي الوحيد الذي شغل نفسه بتسجيل ماضي أمته في أسى إنساني عميق ، وأن هذه اللوحات النابضة بالحياة وثيقة لها قيمتها في تصوير الحياة الاجتماعية القاسية للشعب الكويتي في تاريخه القديم .[٦]

د . إبراهيم عبدالرحمن

والحقيقة في النهاية أننا نخرج من مذكرات بحار ورائحة المحار تملأ الجو حولنا والرياح الملحية تسفع وجوهنا وتجارب الغوص لما تزل أمام ناظرينا وبأعماقنا الكثير . ولولا هذه المحاولة ما بقي لنا من حياة الغوص وتجارب الغواصين في شعر الخليج أثر يذكر لأن الشعراء العاميين الذين عاصروا عهد الغوص قلما كانوا يذكرون عذابات الغواص ، فأكثر شعرهم يتحدث عن حنينهم إلى الأرض .

وبذلك لا يبقى لنا سوى الدراسات والبحوث ، أما فن القول وأما الشعر العربي الفصيح على وجه الخصوص فأول عمل له قيمته في هذه الناحية ، هو «مذكرات بحار» لمحمد الفايز الذي عاصر الغواصين وسمع تجاربهم ثم عبر عنها بصدق وبفن في أكثر الأحيان .[٧]

د . ماهر حسن فهمي

وينبغي أن أسجل هنا قبل المضي في هذه المحاولة من كشف الرموز ، أن الشاعر قد اصطنع شكلا شعريا حديثا ، وبذلك يكون قد جمع بين أمرين متناقضين ، تسجيل تاريخ البحار الخليجي في هذه الفترة الشاقة ، والمتخلفة من حياة هذه المنطقة في هذا الشكل الشعري الجديد ، في الوقت الذي نراه في دواوينه الأخرى يعمد إلى استخدام الشكل الشعري القديم في التعبير عن همومه

وأحاسيسه الذاتية ، وهذا التباين بين الموضوع والشكل ينبغي أن يلفتنا إلى حقيقة أن الفائز يريد شيئا ما من وراء عنايته بتسجيل تاريخ البحار الخليجي ، وكأنه يريد أن يقابل بين الماضي والواقع المعاصر ، وأن يتخذ من هذه المقابلة وسيلة إلى تشبيه أحدهما بالآخر ، بمعنى آخر ، إن البحار الكويتي في مذكرات بحار ، رمز إلى الإنسان الخليجي المعاصر ، وأن حياة القلق والظلم والحاجة والفقر ، رمز إلى الحياة المعاصرة على اختلاف مظاهر كل منهما وتناقضهما ."[٨]

د . نورية الرومي

الباحث في شعر محمد الفايز يجد نفسا شاعرية مليئة بالصور والقصص الشعرية المتناغمة ، ويجد في ذلك ألما نفسيا مريعا ، وحزنا كظيما ، فسره البعض بفشل الشاعر في الحصول على مكانة اجتماعية أو إدارية كمنصب رسمي ، واعتقد بخطأ هذا الرأي ، لأن الشاعر لا يعجز عن صوغ أشعار المديح والتزلف ، وسيرحب به في المجالس والمنتديات ، لكن الفايز رفض الارتزاق بشعره ، ولذلك أبدع وخلد ذكراه في واحة الشعر المعطاءة .

رحم الله شاعرنا محمد الفايز الذي ترك لنا الماضي صورا شعرية تغنت بها أجيال الحاضر في أعيادها الوطنية ."[٩]

د . أحمد البغدادي

وتحلل قصائد الفايز العالم الداخلي للبحار الكويتي الضارب في البحار الواسعة وذلك بتوظيف المناجاة النفسية التي يستخدمها عادة كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ ومن غير تقيد بالترتيب المنطقي للكلام . ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معين ."[١٠]

علي عبدالفتاح

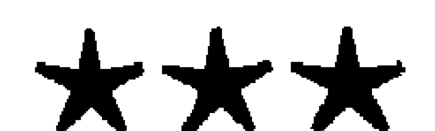
إن أشهر ما كتب محمد الفايز «مذكرات بحار» التي جسّد فيها معاناة المواطن الخليجي في كسب لقمة العيش في مجتمع ما قبل النفط . وإذا عُدّت قصائده تلك من أجمل ما كتبه الفايز ، فإن له دواوين عديدة طرح فيها همومه الذاتية ، وهموم أبناء وطنه العربي . ولعل من أبرز قضايا شعره تلك التي ينبذ فيها الحرب ، ويدعو إلى إحياء السلام من جديد بعد أن فتكت أسلحة الدمار بالعالم .

وقد كتب الفايز ديوان «تسقط الحرب» الذي صرّح فيه بدعوته إلى السلام ونبذ لغة الحروب .(١١)

هيفاء السنعوسي

كان صوت الشاعر محمد الفايز إيقاعا مألوفا يشنف الآذان ويلامس الوجدان عبر الأثير من إذاعة الكويت . . وسيظل صداه في نفوس عشاق الشعر والكلمة المعبرة .(١٢)

عبدالله الحميد



هوامش

١ ـ نقلا عن : صالح الغريب ـ مقال في جريدة السياسة/ عدد ١٠١٤٧ بتاريخ ٢٤/ ٢/ ١٩٩٧ ـ ص ١٩ .

٢ ـ يعقوب السبيعي/ أوراق كتابات أدبية ـ ص ٣٩ .

٣ ـ محمد الفايز ـ ديوان النور من الداخل ـ مطبعة حكومة الكويت ـ يونيو ١٩٦٦ ـ ص ٢٦٤ .

٤ ـ محمد الفايز ـ ديوان النور من الداخل ـ مطبعة حكومة الكويت ـ يونيو ١٩٦٦ ـ ص ٢٦٤ .

٥ ـ محمد الفايز ـ ديوان النور من الداخل ـ مطبعة حكومة الكويت ـ يونيو ١٩٦٦ ـ ص ٢٦٤ .

٦ ـ د . إبراهيم عبدالرحمن ـ ص ٧ .

٧ ـ د . ماهر حسن فهمي ـ ص ١٨٩ .

٨ ـ د . نورية الرومي ـ ص ٤٦٤ .

٩ ـ د . أحمد البغدادي ـ مقال في جريدة السياسة/ عدد ١٠٢٤٣ بتاريخ ٢/ ٦/ ١٩٩٧ ـ ص ٩ .

١٠ ـ علي عبدالفتاح ـ أعلام الشعر في الكويت ـ مكتبة ابن قتيبة ـ الكويت ١٩٩٦ ـ ص ٢٩١ .

١١ ـ هيفاء السنعوسي ـ مقتطفات من الشعر الكويتي (عرض أدبي) ـ الطبعة الأولى ١٩٩٥ ـ ص ٤٠ .

١٢ ـ عبدالله بن سالم الحميد ـ شعراء من الجزيرة العربية ـ ج ٢/ ط ١ ١٩٩٢ ـ ص ٢٦٣ .

مختارات من شعر الفايز

من مذكرات بحار

المذكرة الثالثة

أحلى ليالينا الليالي المقمراتْ
حيثُ النجومُ الغارقاتْ
في الضوء كالأعراس في كهف مضاءْ
حيث السماء
في البحر ترسم عالما نشوان من نورٍ وماء
يجتثنا ويطير فينا في الفضاء
للحور . للجنّات . للدُّنيا الجميلة
عندي حكايات لها من «ألف ليله»
من «شهرزاد» وليلها المخمور . ليل الحالماتْ
الشاربات الماء من شط النجومْ
مثل التي كانت تغنِّي للغيومْ
فتصير نارا ثم تمطر . والحياهْ
مملوءة بالسِّحر . حيثُ الساحراتْ
قد كن ربّات البيوت العامراتْ
ونظلّ نحلُم بالقصور . وبالدَّهاليز الطويلهْ
تلك التي قد صورتها شهرزاد بألف ليلهْ
والدودُ في بطني يُشاركني غذائي . والوجارْ
خالٍ بلا قدر . وأسماكُ البحارْ

أكلت ونامت . والصِّحابْ
يتحدثون عن الموائد في القصور
وعن التي كانت تعطر خدرها المسحور من أشهى العطور
وعن الضفائر عندما تطوى على نهدٍ وجيد
وعلى سفينتنا القمرْ
يضوي ولا يعطي كتنّور بعيد
كسفينة بيضاءَ عالية الشّراع
أو مثل شباك مُضاء
تحت السّماء
ونروح نستوحيه كالشعراء نشكيه الهيام
حتى ننام
ياربُّ يا ملكا تعالى في سماه
يا أيها الأبدي يا نورا نراه ولا نراه
دعنا ننم . وبلا غيوم
ودع المقرْ
يضوي علينا والنّجوم بلا مطر
نحن العراة المبحرين مع المخاطر والمنون
رباه لا تمطرْ علينا فالزَّوابع والرياح
تأتي مع المطر الذي يروي الأقاح
والتين والزَّيتون في أرض «الغجرْ»
رباه إنّ الأرض تُزهرُ بالمطر
لكننا سنضيع نحن وينطفي ضوءُ القمر

وتهبُ عاصفة ويحتدم الظلام
وتذوب أنوارُ السماء وينتهي حلم النيام
الساهرين مع القمر
والشاربين الخمر من كأس السهر
ويطير قنديل وتضطربُ السفينه
كضلوعِ مومسةٍ تؤرقها خطاياها الدفينه
البحر ثار
يا أيها البحارةُ الشجعان إنّ البحرَ ثار
ألقوا الشراع
وارموا إلى البحر الحمولة والمتاع
فالحوتُ والأسماك جائعة . وأمطارُ السماء
هيهات تغسلُ حقد حوت . والرجال
في البحر تعرف ما معادنُها . هضابٌ أم جبال
شُدوا الحبال
وتعادلوا فالبحرُ يعرف ما الحرامُ من الحلال
والرّيح ضد البحر والبحّار من ماضي الزمان
ونروح نقرأ بعض آيات الكتابْ
فالموتُ في غرقٍ عذاب
لكن تجّار السفينةِ هؤلاء يفضلون
موتي وموت الآخرين
وفناء كل الأرض . كل العالمين
كل الوجود . ولا يرون

أموالهم تُرمى لقاع البحر . تجارُ البحارْ
أقسى علينا من رياح البحر والحوت الكبيرْ
ونروح نلعنهم كما لعن الكتاب
«كفار مكة» والذي سحَّ السّحاب
أحنى علينا من جميع الناس . . . يا قمرَ السماء
عيناك أقوى من عيونهم المريضة . والنجوم
ستشع ثانية وتحترقُ الغيوم
ونعود نحلم بالجنان وبالقيان وبالدَّهاليز الطويلهْ
تلك التي قد صوَّرتْها «شهرزاد» سميرة الملك الجميله .

قراءات الأشياء المختفية[1]

كان الشاعر يا سيدتي
يكتب ما تنشده الريح
يرسم ما ينقشه الظل
كان يراقب أسراب الطير العائد ـ من غربته ـ
كان الشاعر بدء الكلمات
وصدى الأشياء المختفية

* * * *

لمّا هبط الإنسان السّاحات المكتظة
كان الشاعر يُنشدهمْ
ويقول لهم
ما قالته الريحُ
وجنازة عصفورٍ تبرق في عينيه
وهو الأرض مسامير
تثقبُ في رئتيه
حتى جاء القرن العشرون ـ
وجاء الإنسانُ الآخر
فلماذا يا سيدتي لا
تتغير أشواق الشاعر
الكلمات الأولى
كانت أغنية غناها (داوود)

ومازالتْ أصداء الأغنية الأولى
تغرز أحرفها في صدر الأرض

****

هو ذا الشاعر يا سيِّدتي
يتسكّع في أبواب المدن المغلوبة
والمنكوبة
ما عاد له ممدوحٌ ـ
ما عادا له سيفٌ ـ
ما عادا له درعٌ ـ

****

أمسى يزحف بين العهدين
ينزف بين العهدين
صار الماء
وصار النّار
وصار المابينْ
من يرفُسُ حاضرة الشاّعر ـ
يلمس قلبينْ .

رفوف القرنفل [٢]

ولما تلاقت أعينٌ وتعلقت
أياد تبث الوجد في كل مفصل

تراءى الهوى في وجهها وتسللت
مكامن صدر في شفاه وأنمل

وفاح لها عطرٌ كأن جيوبها
مشاتل ورد أو رفوف قرنفل

وكان بها صحو التي قد توقعت
مخاوف تثني سكرة المتعزل

تقول غدا في كل يوم وشوقها
تكامل منذ الأمس لم يتبدل

تلبَّث فيها مثلما قد تلبثت
سواق يناغي شوقُها شوقَ جدول

وقالت إذا جالستنا أو لمحتنا .
فلا تكثر التحديق كالمتبتل

وقالت إذا استعصى علينا لقاؤنا
وإن كنت ذا شوق فلا تتعجل

الرِّياح والدفوف[٣]

قـــمـــر الـهـــوى مـــازال في أجـــوائه

يخـــتـــال بين بهـــائهـــا وبهـــائه

فُــــتُـــــحت نوافـــــذه لنا وتلألأت

فكأنهـــــا تنســــــاب من لألائه

مــــثل الإطار تحـــفــه ويحـــفــهـــا

بجـــمـــاله ويشـــبـــهـــا بضـــيـــائه

ندنو ويعلو ليــــتــــه يدنو لنا

كـــيف الوصـــول إلى علو ســـمـــائه

تتـــجـــســـد الآيات في إشـــراقـــه

والحـــسن كل الحـــسن ملء دمـــائه

وعـــجـــبت من ثوب عليـــه تماسكت

أجـــزاؤه لو كـــان من أجـــزائه

يبـــدي حـــراك هواه حـــتى خلتـــه

عـــضـــوا ولكن ليس من أعـــضـــائه

يا أيهـــا القـــمـــر الذي تســـمـــو به

شـــرفـــات بيت مـــســـرف ببنائه

لم يكفـــه ســـور كـــأن حـــجـــاره

أصـــداف قـــرش جـــائم بطلائه

فـــتـــشـــابكت أشـــجـــاره وكـــأنهـــا

أشـــبـــاح جن هائج بفـــضـــائه

وإذا الرياح تناوحت بغـــصـــونهـــا

خلت الدفـــوف ترن في أرجـــائه

شرقيّة [٤]

يا من رآها وهي في فستانها

تتوافد الألوان في ألوانها

ليلية النظرات إلا أنها

غدق الضياء السمح في أجفانها

حركاتها كلماتها فكأنها

تعطي بها ما فوق بوح لسانها .

وكأنها واللطف في حركاتها

تنساب بي فأفور من فورانها

شرقية حركاتها غربية

أدواتها وحشية في شأنها

وكأنني وأنا أعالج عنفها

وأحاذر الفزعات من شيطانها

في وسط لجات تزاخر قاعها

من عطرها وحديثها وحنانها

في غرفة حجرية عطرية

روحية لو لا خطوط بيانها

فرش على فرش تناسق لونها

كتناسق الأزهار في أغصانها

شرقية جمعت طيوف جدودها

في رائعات النقش من فنانها

وكأنها واللحن لاصق جوها

وتجاوز الإبداع في جدرانها

غار من المجهول سوته يد

رضعت عذارى الفن وحي بنانها

تتجاوز الإحساس رغم حدودها

وتلاصق الأرواح رغم عنانها

تلك المرايا الصفر في حيطانها

مثل النهود البكر في أبدانها

تتظاهر الأشياء فوق أديمها

مثل العيون تجيش في إعلانها

وكأن وشوشة الأرائك تحتنا

ما وشوش النزق الذي بكيانها

قالت وقد فتحت خزانات لها

تتسابق الشهوات في قمصانها

تهتز فيها نشوة أخذت بها

ما تأخذ الكاسات من ندمانها :

جسدي به حب الشباب وإنه

أحلى الجسوم السمر في عريانها

وتألقت وأخـــالهـــا اتقـــدت وقـــد

شـــبت بيَ النيـــران من نيـــرانهـــا

ســـمـراء يجـذبهـا الشـبـاب إلى الهـوى

جـــذب الســـفين إلى هوى ربانهـــا

أنفـاســهـا مـخـمـورة وشـفـاههـا

ممطورة والضـــعف في بنيـــانهـــا

وإذا تواثب شـــوقـــهـــا وتحـــفـــزت

أعـــمـــاقـــهـــا واســـترسلت بعنانهـا

فـــاضت بهـــا أعـــضـــاؤها وتشـــبـعت

تلك الشـــفـــاه الحـمـر من فـيـضـانهـا

تتـــلاصق الشـــفـتـــان في مـــشـــبـوبة

من قـــبلة وأنام في أحـــضـــانهـــا

غـطت حـــرائر شـــعـــرها اكـــتـــافـــهـــا

واســـتـــرسلت ســـوداء في لمعـــانهـــا

يا من رآها وهي في فـــســـتـــانهـــا

تتـــــوافـــــد الألـوان في ألـوانهـــا

اللغة الأخرى [٥]

تؤلف من إيمائهــا لـغــة الهــوى
وترسُم في أعــضــائهـا عندمـا تبــدو
ولم أر جـســمـا غـيـره صـار زخــرفـاً
ولا مــثل ذاك الشــغــرِ ريحــتُــه الورد
تمشت وفي أعطافـــهـــا وقف الهــوى
ورنّحـــهـــا حـــتى يكاد بهـــا يشـــدو
تمخض عنه وجـــهـــهـا وحـــراكــهـــا
وفـــاضت به أردافـــهـــا . ولنا وعـــد

النغم الثامن والسبعون [٦]

تغلغلي يا جـــذور النورِ وانهـــمـــري
يا غـــيـــمـــة من حـــروف في هوى صــور
فـــقـــد تمشى الظمـــا فـــينا وأوقـــفنا
تطوفنا بصــــحـــاره على حـــجـــر
تغلغلي يا جـــذور النور واقـــتلعي
حـــواجـــزا وســقـــوفـــا ثم لا تذري
لا تتـــركي من هشـــيم الأمسِ باقـــيَـــةً
ولا مـن اليـــــوم إلا واقــــــدَ الفكـرِ

المشرأبُ إلى الأعماق ينبشها
وخلفه ألف ريحٍ ألف منحدرِ
وأنتِ يا غيمة حبلى بعاطفةٍ
كأن عابسها آتٍ من القدر
تمخضي عن سماوات ملونة
تمخضي وإذا ما شئتِ فانفجري
فما ارتقيت إلى أفقٍ لتتكئي
على النجوم وتستلقي على القمر
أكاد أسمع صوت الأرض لاهثة
والشمس تصنع أجراسا من البشر
من أغلق الأفق من سوّى سماوتنا
كهفا لعنكبة مشلولة النظر
وحرّفَ البحر عن مجراه فانقلبتْ
منابتُ الورد صحراءً بلا مطرِ
من صيّر المرشفَ الهامي بزخرفه
نابا وملمسه وخزا من الإبرِ
يا أيها الصمت . يا تابوت عاصفة
يا حشرجات حروفٍ يا هوى وترِ
يا آخر الشوط للأضواء واغلةً
في أعرق الليل والآلام والسهرِ
إني لأسمع ريحا خلف نافذة
تهزها أو بباب شبهِ مُنكسرِ

هوامش

(١) المرجع : مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية/ نخبة من المختصين / مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين .

(٢) ديوان (حداء الهودج) ـ ط الأولى ١٩٨١ ـ شركة الربيعان للنشر والتوزيع .

(٣) ديوان (حداء الهودج) ـ ط الأولى ١٩٨١ ـ الربيعان للنشر والتوزيع .

(٤) من ديوان (الطين والشمس) .

(٥) من ديوان (بقايا الألواح) .

(٦) من ديون (رسوم النغم المفكر) .

الفهرس

م الموضوع	الصفحة

صدر ضمن هذه السلسلة

أولاً :

ـ هدّامة (مجموعة قصصية)

سليمان الخليفي

ـ الحركة الفكرية والأدبية في الكويت

د . محمد حسن عبدالله

ـ الوحدة العربية والتحديات

عبدالله إبراهيم

ـ القُرب في فضل العرب

زين العابدين عبدالرحيم بن الحسين (قدم له : أحمد السقاف)

ـ تطور الوعي القومي في الكويت

أحمد السقاف

ـ الظاهرة القومية في الحضارة العربية

محمد عمارة

ـ العروبة والإسلام

د . محمد أحمد خلف الله

ـأحمد العدواني (كتاب تذكاري)

إعداد : د . سليمان الشطي وسليمان الخليفي

ثانياً :

١ـأدباء وأديبات الكويت

ليلى محمد صالح

٢ـالمسرح في الخليج

د . محمد حسن عبدالله

٣ـالدكتور عبدالله العتيبي

(كتاب تذكاري)

٤ـالأجنحة والشمس (دراسة تحليلية في القصة الكويتية)

د . نجمة إدريس

٥ ـرسائل البشرى في السياحة بألمانيا وسويسرا في سنة ١٨٨٩م

حسن توفيق العدل/ دراسة وتحقيق د . محمد حسن عبدالعزيز

٦ـأربعة أصوات شعرية في الخليج والجزيرة

د . محمد حسن عبدالله

٧ـالمغيّب والمجسّد : دراسة في قصص الدكتور سليمان الشطي

د . مصطفى الضبع

٨ـ عبدالله سنان : مغني الشعب (حياته وشعره)

فاضل خلف

٩ـ العرب وتأصيل المسرح

د . خالد عبداللطيف رمضان

١٠ـ تجليات الأنا في شعر ابن الفارض

عباس يوسف الحداد

١١ـ الدوائر والزوايا (قراءة في شعر أحمد السقاف)

د . مختار علي أبو غالي

١٢ـ عبدالله خالد الحاتم : الصحفي ـ المؤرخ ـ الباحث

خالد سالم محمد

١٣ـ الشيخ عبدالعزيز الرشيد (دوره في الحياة الأدبية والثقافية في الكويت)

يعقوب يوسف الحجي

تنويه : «صدر هذا الكتاب في «مارس ٢٠٠١م الطبعة الأولى ، وكتب «أبريل» سهوا»

١٤ـ إسماعيل فهد إسماعيل : «ارتحالات كتابية»

د . مرسل فالح العجمي

١٥ـ عبدالمحسن الرشيد : «الشاعر والشعرية»

د . سالم عباس خداده

١٦ـ مفردات التكوين في شعر محمد أحمد المشاري

د . نسيمة راشد الغيث

١٧ـ علي السبتي شاعر في الهواء الطلق

إسماعيل فهد إسماعيل

١٨ـ عبدالرزاق البصير (حياته وأدبه)

د . عبدالله القتم

١٩ـ فاضل خلف : هاجس الريادة والحقول المفتوحة

د . فايز الداية

٢٠ـ خالد سعود الزيد «سيرة ومنهجاً»

د . علي عاشور وعباس الحداد

٢١ـ أحاديث المذكرات (محمد الفايز . . الرؤية والممكن)

صلاح دبشة

